



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Wim Wenders und der Film *pina* 3D

Verfasserin

Christina Ledda

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Für mich ist eine Kamera etwas, was in beide Richtungen funktioniert.
(Wim Wenders)

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	III
Abkürzungsverzeichnis	V
1 Einleitung.....	1
2 Wim Wenders.....	3
2.1 Der Neue Deutsche Film	3
2.2 Der Autorenfilmer Wim Wenders.....	8
2.3 Wim Wenders der Dokumentarist.....	12
3 Pina Bausch	16
3.1 Pina emanzipiert den Tanz	17
3.2 Die Arbeit mit Pina	21
4 Wenders dreht <i>pina 3D</i>.....	24
4.1 <i>pina 3D</i> der Dokumentarfilm	25
4.2 Das Experiment mit 3D.....	31
4.2.1 Die 3D Produktion	32
4.2.2 3D als neue Filmsprache.....	34
4.3 Die Intermedialität von Tanz und Film.....	36
4.4 Filmanalyse	40
4.4.1 <i>Le sacre du printemps</i> – Die gewalttätige Gruppendynamik	41
4.4.2 <i>Café Müller</i> – Das Schlüsselwerk.....	48
4.4.3 <i>Kontakthof</i> – Drei Choreographien.....	54
4.4.4 <i>Vollmond</i> – Den Elementen ausgesetzt.....	59
4.4.5 <i>Soli der Tänzer</i>	64
4.4.6 <i>Frauen und Männer</i> – Liebesspiel oder Kampf?.....	68
4.4.7 <i>Elementares und natürliche Materialien</i>	72

4.4.8	Raum und Zeit.....	74
4.4.9	Die Titelmusik.....	79
5	Schlusswort	85
6	Anhang	88
6.1	Bibliographie	88
6.2	Abbildungsverzeichnis	94
6.3	Danksagung	95
6.4	Abstract deutsch	96
6.5	Abstract english	97
6.6	Curriculum Vitae	98

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bzw.	beziehungsweise
CD	Compact Disc
d.h.	das heißt
DVD	Digital Versatile Disc
ebda.	ebenda
Hg	HerausgeberIn
o.A.	ohne Angabe
S.	Seite
u.a.	und andere
vgl.	vergleiche

1 Einleitung

Die Quelle dieser Arbeit liegt in einem Kinobesuch im Mai 2011. Der Film *pina 3D* von Wim Wenders begeisterte mich so sehr, dass ich mich hiermit wissenschaftlich auseinandersetzen wollte. Lange hatte ich allerdings keine Vorstellung davon, wie diese Arbeit genau aussehen könnte. Wochenlang standen Pina Bausch und der Film im Zentrum der Forschung. Erst bei der weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema, kristallisierte sich immer mehr heraus, wie wichtig Wenders für diese Arbeit ist und dass er eine tragende Rolle spielen müsste.

Dadurch, dass es sich um einen Autorenfilm handelt und Wim Wenders gleichzeitig Regisseur, Drehbuchautor und Produzent ist, hat er diesen Film auf eine besondere Art und Weise geprägt. Wenders ist von seinen Filmen und den Themen, die er darin behandelt, nicht zu trennen, dies betont er auch selber immer wieder. Man erfährt nicht nur etwas über Pina, sondern auch viel über ihn – über seine Einstellungen, Anschauungen und Ideale. Besonders sein Verhältnis zur Kunst wird immer wieder sichtbar. Gleichzeitig sagt er, dass es sich um einen Film für Pina handelt. Schon auf dem Filmplakat steht: „Ein Film für PINA BAUSCH von WIM WENDERS“.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich folglich mit der Frage:

In welchem Verhältnis steht die Arbeit von Wim Wenders im Film *pina 3D*? Versucht Wenders zu interpretieren oder nimmt er eine beobachtende Haltung ein? Tritt er dabei als Autorenfilmer zurück und fungiert als Medium oder kommentiert er ihre Arbeit? Und wer spricht in diesem Film? Sind es die Tänzer, Wenders, wird durch Tanz und Musik vermittelt oder spricht Pina selber? Das alles lässt sich häufig nicht so leicht beantworten.

Dabei soll untersucht werden, was Wenders im Film zeigt und wie er das zum Ausdruck bringt. Eine wichtige Rolle spielt hierbei die 3D-Technik. Als erste 3D-Produktion in Europa, stand die Filmcrew vor vielen technischen Problemen. Schlussendlich hat das Team es aber geschafft, den Film zu drehen und dabei auch eine neue Kunstsprache zu entwickeln.

Als Problem der Arbeit stellt sich heraus, szenische Abläufe sprachlich zu erfassen. Gefühle und Bilder in Worte zu fassen und zu beschreiben, erweist sich als schwierig und stellenweise als subjektiv, da es keinen eindeutigen Code der Körpersprache gibt. Jeder interpretiert das Gezeigte anders und findet einen anderen Zugang dazu. Das Resultat sind unterschiedliche Gefühle und Ansichten zu den Abläufen. Auch Pina selber betonte immer wieder, dass es keine eindeutige Interpretation ihrer Stücke gibt, sondern unterschiedliche Sichtweisen zugelassen werden.

Nach einer Einleitung über Pina und Wenders geht es mit einer ausführlichen Filmanalyse weiter. Dabei wird nach der Beschreibung der Intermedialität und der Erläuterung der 3D-Technik auf die vier Hauptstücke im Film *Le sacre du printemps*, *Café Müller*, *Kontakthof* und *Vollmond*, die ausschnittsweise gezeigt werden, eingegangen. Eine Interpretation der Hauptthemen der Stücke, sowie eine Eingliederung des Raum/Zeit Verhältnisses und der Musik, soll die Analyse abrunden.

An dieser Stelle weise ich darauf hin, dass bei bestimmten Personengruppen nur die männliche Form benutzt wurde. Dies geschah ausschließlich aufgrund der Lesbarkeit und nicht aus geschlechtsspezifischen Gründen.

Außerdem mache ich darauf aufmerksam, dass ich, wenn die Rede von Pina Bausch ist, stets nur von „Pina“ rede. Das ist aus dem Grund, da ihr Ensemble, Freunde, Kritiker und auch Wenders selber, bis auf Ausnahmen immer von „Pina“ und nicht von „Bausch“ reden.

2 Wim Wenders

Ernst Wilhelm Wenders wird am 14. August 1945 in Düsseldorf als Sohn eines Arztes geboren. Schon in seiner Jugend ist Wenders von der Fotografie begeistert und besitzt mit zwölf Jahren seine erste Dunkelkammer. Nachdem er den Wunsch Prediger zu werden verwirft, studiert er nach seinem Abitur zwei Semester Medizin, dann Philosophie und Soziologie. Aber seine Inspiration liegt eigentlich die ganze Zeit in der Fotografie und der Malerei. Als er in den 1960er Jahren in Paris als Maler arbeitet, kommt Wenders eher zufällig zum Film. In seiner Freizeit schaut er sich im Kino fast täglich mehrere Filme an, bis er schließlich auch Kritiken verfasst. 1967 beginnt Wenders dann sein Studium an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Er dreht mehrere Kurzfilme und beendet sein Studium schließlich mit dem Film *Summer in the City*. 1971 gründet Wenders mit anderen Autorenfilmern den Filmverlag der Autoren. Weitere Filme folgen, bis Wenders 1982 seine erste internationale Auszeichnung, den „Goldenen Löwen“, in Venedig für *Den Stand der Dinge* erhält. Neben seinem Beruf als Regisseur und Drehbuchautor verfasst Wenders auch Bücher, Essays und Bildbände – häufig auch als Begleitpublikation für seine eigenen Filme.¹

2.1 Der Neue Deutsche Film

Seine ersten Impulse bezieht der *Neue Deutsche Film* von der *Nouvelle Vague* der 1950er Jahre. Viele Denkweisen und Ziele finden hier ihren Ursprung.

Als Begründer der *Nouvelle Vague* sind Truffaut und Godard zu nennen, die filmkritische Texte für die *Cahiers du cinéma* verfassen. Sie kritisieren „das Konventionelle, das Allseits-Bekannte, und andererseits, auch bei Jacques Rivette und Eric Rohmer, de[n] enthusiastische[n] Applaus, die euphorische Begeisterung für innovative, betont subjektive Entwürfe.“²

¹ Vgl. o. A.: „Wim Wenders Bibliographie“, <http://www.dontcomeknocking.com/deutsch/director/wim-wenders-bio-print.html>, Zugriff: 25.05.2012.

² Grob, Norbert (Hg), *Nouvelle Vague*, Mainz: Bender 2006, S. 8.

Truffaut und Godard wollen in ihrer jungen Naivität das Kino verändern und verbessern. Sie lehnen sich gegen die *tradition de qualité*, des französischen Kinos der 1950er Jahre auf – „Filme[...] voller Talent und Geschmack, ordentlich geschrieben, ausgestattet und inszeniert – brillant, aber formlos“³. Truffaut und Godard fordern ein Kino mit Persönlichkeit, das die Wirklichkeit zeigt. Ein Medium, in dem man die Menschen und ihre Welt in ihrer puren Natürlichkeit sieht.

1959 debütiert Truffaut dann schließlich mit seinem Film *Les quatre cents coups* als Regisseur. Godard folgt ein Jahr später mit *À bout de souffle*.⁴ Damit setzen sie einen Meilenstein, der zum Umdenken in der weltweiten Filmbranche führt.

Zu Fall kommt die *Nouvelle Vague* in Frankreich Mitte der 1960er Jahre. Truffaut und Godard, die anfangs noch den gleichen Idealvorstellungen folgen, entwickeln mit der Zeit eigene Vorstellungen darüber, wie Film sein sollte. Bis zu Truffauts Tod sprechen die beiden einst Verbündeten kein Wort mehr miteinander.⁵

Die Filmemacher der *Nouvelle Vague* haben den Anspruch dem Film wieder eine künstlerische und gesellschaftliche Relevanz zu verleihen. Das französische Qualitätskino ist ihnen „zu etabliert, zu verkrustet und zu angepasst“⁶. Die Literarität und der Autor sollen wieder im Mittelpunkt stehen. Dabei sollen die künstlerischen Intentionen im Medium des Films unter Zuhilfenahme und Kontrolle aller filmästhetischen Mittel verwirklicht werden. Im Gegensatz zum *Cinéma du papa*, ist der Filmregisseur allgegenwärtig und der autonome Schöpfer des Films. Dadurch gelingt eine durchgehende Einheit des Mediums.

Die *politique des auteurs* löst den Begriff des Autors von der Literarität ab. Andererseits beschreibt sie Film als eigene Sprache, so wie Alexander Astruc, der den Film als „Schrift“ beschreibt.⁷

³ Ebda., S. 11.

⁴ Vgl. Vogelmann, Daniel, „Nouvelle Vague“, *movie-college.de*, http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/nouvelle_vague.htm, Zugriff: 22.03.2012.

⁵ Vgl. ebda..

⁶ Ebda..

⁷ Vgl. Brauerhoch, Annette, *Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?*, http://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/mw/Brauerhoch/downloads/Der_Autorenfilm.pdf, Zugriff: 20.03.2012, S. 156-165.

„Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsituation, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. (...) Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor (auteur) und Regisseur (réalisateur) keinen Sinn mehr. Die Regie (mise-en-scène) ist kein Mittel mehr eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.“⁸

Literarische Vorlagen lehnen die Vertreter der Nouvelle Vague ab. Meist wählen sie realistische und alltagsspezifische Themen zur Wiedergabe in ihren Werken aus. Außerdem wollen sie originelle und unabhängige Kreationen hervorbringen. Den Filmautoren ist es zudem wichtig aufzuzeigen, dass auch die naturalistische Darstellung der Wirklichkeit im Film dennoch immer nur eine subjektive und fiktionale Abbildung der Realität bleibt. Der Zuseher soll sich also immer bewusst bleiben, dass auch das scheinbar Reale lediglich eine Fiktion darstellt, und somit der Film als Kunstprodukt weiterhin erkennbar bleibt.

Durch den Filmautoren, der gleichzeitig das Drehbuch schreibt und der Regisseur ist, bekommt der Film eine persönliche Handschrift verliehen.⁹

Auch Truffaut beklagt sich in den 1950er Jahren über den Film. Er kritisiert, dass die Scenaristen literarisch orientiert arbeiten und somit einen „wirklichen Realismus“¹⁰ nicht zulassen. Somit sei der Film weder für die Filmemacher noch für die Zuschauer interessant.

Besonders Hitchcock wird in den 1950er- und 60er Jahren für seine Filme mit seiner erkennbaren persönlichen Handschrift kulturell anerkannt.

Die Franzosen kritisieren das *cinéma de qualité*, womit der „glatt und perfektionistisch empfundene Film der fünfziger Jahre gemeint“¹¹ ist. Diese steife Filmform sei zwar technisch hochwertig, allerdings fehle „Subjektivität, Autobiografie, Realismus, Erfahrung und Experiment“¹². Die *Nouvelle Vague* fordert allerdings keine individuelle Ausdrucksmöglichkeit des Autors, sondern „die Vermittlung gesellschaftlicher Zusammenhänge“¹³ durch den Film. Auch Alexander Kluge unterstreicht diesen Standpunkt. Die

⁸ Astruc zitiert nach Brauerhoch, Zugriff: 20.03.2012, S. 157.

⁹ Vgl. Brauerhoch, Zugriff: 20.03.2012, S. 157.

¹⁰ Ebda..

¹¹ Ebda., S. 158.

¹² Ebda..

¹³ Ebda..

Subjektivität stehe nicht für einen subjektiven Standpunkt und individuelle Entscheidungen, sondern habe ein viel größeres Potential nämlich im Interesse des Publikums zu handeln und einen bestimmten Realitätsgehalt eines Films zu bewirken. Der Autor gilt so als Vermittler zwischen seiner Phantasie und der des Publikums.¹⁴

Der *Neue Deutsche Film* setzt bei diesen Ideen an. Am 28. Februar 1962 unterzeichnen im Rahmen der achten Westdeutschen Kurzfilmtage 26 junge Filmemacher, darunter auch der Schriftsteller und Filmregisseur Alexander Kluge, das *Oberhausener Manifest*.

„Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden. Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen. [...] Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“¹⁵

Mit dieser Erklärung wird ein Meilenstein in der deutschen Filmbranche gesetzt. Im Jahr 1966/67 entstehen seit Kriegsende die meisten Debütfilme. 1965 wird das *Kuratorium Junger Deutscher Film* gegründet, welches den Nachwuchs fördert und unter anderem auch die Debüts von Alexander Kluge und seinen Kollegen unterstützt.

Als Problem kristallisiert sich allerdings schnell heraus, dass die Filme nicht den Ansprüchen der jungen Filmemacher gerecht werden. Durch den Krieg ist eine große Kluft in der deutschen Filmbranche entstanden und so sind die Jungfilmer darauf angewiesen, sich langsam an den Film heranzutasten oder im Ausland von Filmgrößen zu lernen. Dies ist vermutlich auch der Grund, weshalb in Deutschland im Vergleich zum Ausland kein eigener Stil entwickelt wird. Vielmehr übernimmt der *Neue Deutsche Film* Züge der *Nouvelle Vague* und anderer neuen Wellen aus dem Ausland.¹⁶

Viele der Regisseure, die das Oberhausener Manifest unterzeichnen, haben eher einen gesellschaftskritischen Ansatz, anstelle eines künstlerischen. Sie bevorzugen keinen be-

¹⁴ Vgl. ebda., S. 164.

¹⁵ Pflaum, Hans Günther/Prinzler, Hans Helmut, *Film in der Bundesrepublik Deutschland: Der neue deutsche Film. Herkunft. Gegenwärtige Situation*. München/Wien: Hanser 1979, S.11.

¹⁶ Vgl. ebda..

stimmten Stil oder ein gewisses Kunstmittel, sondern wollen die Wirklichkeit so realitätsnah wie möglich darstellen und dann kritisieren. Der Film ist für sie ein „Mittel zur Bewußtseinsbildung“¹⁷. Oft weisen die Filme dokumentarische Züge auf. Echte Ärzte oder Polizisten nehmen Stellung zur Situation im Film oder man hört eingesprochene Kommentare. Der Durchschnittsmensch steht im Vordergrund der Geschichten und Authentizität spielt für die Filmemacher eine große Rolle, wenn auch nicht die wichtigste.¹⁸

Das Ende des Neuen Deutschen Films zeichnet sich allerdings schon Ende der 1960er Jahre ab. Während die Filmmacher in Frankreich durch die *Cahiers du cinéma* immer wieder neue Ideen finden und sich gegenseitig unterstützen, kommt in Deutschland schnell ein Konkurrenzkampf zustande. Edgar Reitz, der ebenfalls das Oberhausener Manifest unterzeichnete, sieht Probleme im Konzept des Autorenfilms. Der Regisseur, der jetzt auch zeitgleich Produzent und Autor ist, müsse unabhängig von seinem Team funktionieren und sei deswegen Konkurrenzdenken ausgesetzt.¹⁹

Viele Jungfilmer haben nur mit ihrem Debüt Erfolg und können an diesen nicht anknüpfen. Die Anfangseuphorie lässt auch beim Publikum nach und so stehen viele Regisseure vor starken wirtschaftlichen Problemen und beginnen, sich dem „Kommerz-Trend“²⁰ wieder anzuschließen.

1971 gründen 20 Regisseure den *Filmverlag der Autoren* in Frankfurt am Main. Der Wunsch der Jungfilmer, Filme zu drehen, scheitert häufig an finanziellen Mitteln. Die Künstler wollen ihre Filme selber produzieren, allerdings nicht die Rechte dafür aufgeben, was dann häufig mit einer Bürgschaft verbunden ist, die für kaum jemanden finanzierbar ist. Denn ohne die Bürgschaft in Höhe von 200.000 DM ist kaum ein Förderer dazu bereit, die Kosten eines Films im Vorwege zu tragen.²¹ Sinn hinter dem Filmverlag ist es also, „Produktion, Rechteverwertung und Vertrieb der eigenen Filme gemeinsam zu organisieren“²² und eine Art Bürgengemeinschaft zu gründen. Wim Wenders ist einer der Gründer.

¹⁷ Ebda., S. 12.

¹⁸ Vgl. ebda..

¹⁹ Vgl. ebda., S. 21.

²⁰ Ebda..

²¹ Vgl. Bohm, Hark, „Ein Wim ging durch die Felder: Die Jungfilmer und der Filmverlag der Autoren“, In: Behrens, Volker (Hg), *Man of plenty. Wim Wenders*, Marburg: Schüren 2005, S. 11-22, hier: S. 13-14.

²² o. A., „1963-1974 Unruhige Jahre: Neuer deutscher Film“, *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*,

2.2 Der Autorenfilmer Wim Wenders

Wenders debütiert 1970 mit dem Schwarzweiß Film *Summer in the City*, womit er auch gleichzeitig sein Studium an der Hochschule für Fernsehen und Film in München beendet.

Der Film handelt von Hans, der aus dem Gefängnis entlassen wird. Alte Bekanntschaften warten schon auf ihn und erinnern ihn an alte Rechnungen. Hans entzieht sich dem aber und streift ziellos durch die Straßen von München. Man sieht ihn beim Billardspielen spielen, Fernsehen oder bei langen Taxifahrten durch die Stadt. Irgendwann ist er gezwungen zu fliehen und fährt nach Berlin. Auch hier ist er wieder ohne jegliche Nähe zu Menschen und wirkt heimatlos. Seine Flucht führt ihn schließlich weiter nach Amsterdam.

Der Film ist voller Details und vieler Bilder. Die Umgebung wird ausführlich dargestellt und der Zuschauer fühlt sich als Beobachter. Wenders versucht dabei, Transparenz darzustellen und das Unsichtbare sichtbar zu machen.²³ Die Dinge werden so gezeigt, wie sie sind – „kein Schwenk verändert den Blickwinkel, kein Schnitt beschleunigt die Fahrt. Muß das Taxi an einer Ampel halten, so wartet auch die Kamera geduldig, bis die Ampel wieder auf Grün umschaltet und weitergefahren werden kann.“²⁴ Jedes Ereignis wird in Wenders' Film „voll und ganz für sich [ge]lassen, damit es sich nicht einfügt als Baustein für etwas anderes“²⁵.

Die Tatsache, dass im Film nur natürliches Licht verwendet wird, verstärkt die dokumentarischen Züge noch mehr.

Summer in the City ist der erste Spielfilm von Wim Wenders. Natürlich hat er sich über die Jahre weiterentwickelt. Aber es sind schon hier Charakteristika zu sehen, die er im Laufe seiner Karriere beibehalten hat.

So sind sowohl in *Summer in the City*, als auch in späteren Filmen wie *Silver City* oder *pina 3D* einige Bilder von Städten zu sehen. Dabei setzt er auf „Authentizität: er richtet sein Objektiv auf die nächstbeste Straßenkreuzung und läßt die Filmrolle durchlau-

<http://www.hdg.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/KontinuitaetUndWandel/UnruhigeJahre/neuerDeutscherFilm.html>, Zugriff: 02.04.2012.

²³ Vgl. Grob, Norbert, *Wenders*, Berlin: Spiess 1991, S. 172.

²⁴ Kolditz, Stefan, „Summer in the City“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 116-123, hier: S. 121.

²⁵ Grob, 1991, S. 172.

fen²⁶. Er selbst beschreibt sich als Stadtregisseur und misst Städten ebenso ein eigenes Wesen bei wie Menschen.

„Für mich sind Städte auch eine Art Person; also ich finde, daß man zu Städten ähnlich Zugang findet wie zu bestimmten Personen, daß man sie kennenlernen muß, ihre Schwächen, ihre Stärken. Städte können vereinnahmend sein, so wie Personen, oder Städte können distanziert und abweisend sein wie Personen. Es gibt Städte, mit denen muß man Geduld haben, Städte, die mit den Menschen, die darin wohnen, ständig ungeduldig sind. Es gibt Städte, die nehmen einem ständig alle Energie weg, so wie auch Menschen, und es gibt Städte, die tun einen ständig animieren zum Denken, zum Phantasieren. Also Städte haben in vieler Hinsicht ihren eigenen Charakter und sind wirklich wie zusätzliche Hauptdarsteller in jedem Film für mich.“²⁷

Wenders' Filme handeln von Städten und zeigen Städte. Auch bei *pina 3D* wird man später sehen, wie Wenders auf Wuppertal eingeht, der Ort, an dem Pina den größten Teil ihrer Karriere gearbeitet hat und in welchem das bekannte Tanztheater steht.

Seine Filmbilder weisen dabei viel Zärtlichkeit und Ästhetik auf. Wenders stellt nicht einfach nur dar, sondern versucht die Wirklichkeit zu berühren. Dies ist eine Art von Beobachtung „ein Zuschauen, das selbst schon Kreation ist“²⁸. Das wird auch bei den Menschen in Wenders' Filmen deutlich. Sie werden so gezeigt, wie sie sind. Dabei stehen nur selten komplexe Persönlichkeiten im Mittelpunkt, als vielmehr der normale „Alltagsmensch“ mit seinen Problemen.²⁹

Der Filmkritiker Wenders thematisiert in einigen Texten das Problem des Missbrauchs der Medien in der Zeit des Nationalsozialismus. Durch die Propaganda sei großes Vertrauen in Bilder und Töne zerstört worden. Wenders spricht sogar von einer Gewaltanwendung in der Hinsicht, dass dem Publikum vorgeschrieben wurde, was es zu sehen habe ohne ihm einen gewissen Spielraum oder Freiheit zu lassen, die Botschaft selber zu sehen und den Film auf die eigene Art zu deuten.³⁰ In kaum einem anderen Land sei so skrupellos mit Medien umgegangen worden. So verwundert es auch nicht, dass die

²⁶ Kreimeier, Klaus, „Die Welt ein Filmatelier“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 15-42, hier: S. 27.

²⁷ Jansen, Peter W., „Interview mit Wim Wenders“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 65-102, hier: S. 73.

²⁸ Visarius, Karsten, „Das Versagen der Sprache“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 43-64, hier: S. 59.

²⁹ Vgl. Kreimeier, 1992, S. 16.

³⁰ Vgl. Gut, Tanja, „Das Wahrnehmen einer Bewegung“, Interview mit Wim Wenders, In: Wenders, Wim, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verl. der Autoren 1992, S. 37-56, hier: S. 42.

Bevölkerung großes Misstrauen in Filme hat und erst wieder Vertrauen aufbauen muss. Daraus schließt Wenders, dass seine Filme „nur noch reines Instrument einer unpersönlichen Wahrnehmung“³¹ sein sollen. Diesen Ehrgeiz sieht man an der nüchternen Herangehensweise. Den Objekten nähert er sich, ohne zu übertreiben oder zu verändern. Er will, dass die Zuschauer die Bilder entdecken und dass das sinnlich Wahrnehmbare bedeutungsfrei ist. Wenders weiß, dass die Einhaltung dieses Begehrens reine Utopie ist. Dennoch muss man laut ihm „darauf bestehen, daß es diese Utopie gibt“³².

Zudem beschäftigt er sich in seinen Werken häufig mit Problemen, die ihn aktuell beschäftigen. Er versucht diese Dinge zu thematisieren und in seinen Filmen zu verarbeiten. So auch in *Der Stand der Dinge* von 1981. Zu dieser Zeit sieht Wenders den Untergang des Autorenfilms. Die harte Filmindustrie zwingt die Regisseure dazu Filme in hoher Geschwindigkeit und für die breite Masse zu drehen. Der künstlerische Anspruch kommt dabei zu kurz. Wenders verarbeitet seine Frustration darüber in *Der Stand der Dinge* und thematisiert „das Ende des Geschichtenerzählens im Kino“³³.

Für Wenders sind Filme sowohl eine Verarbeitung von Vergangenenem, als auch ein Vorbereiten auf Kommendes. Dabei behandelt er nicht nur Geschichten aus dem eigenen Leben, sondern auch Bilder und Momente, die er in seiner Umgebung wahrnimmt und dann in seinen Filmen verarbeitet um Klarheit zu schaffen. Somit ist das Drehen für Wenders „immer die Lösung einer Aufgabe“³⁴ um etwas aufzufassen und zu verstehen und ein Problem aufzudecken. Manchmal führt es auch dazu „etwas zu verwerfen, wie in DER STAND DER DINGE“³⁵, wo Wenders die aktuelle Situation der Filmindustrie ablehnt.

Wenders misst dem Sehen und Bildern eine große Bedeutung zu. Dabei geht er davon aus, dass in „Bildern latent Wahrheit“³⁶ steckt. Bilder und das Sehen, so sagt er, haben einen viel größeren Wahrheitsgehalt als Geschichten, die die Eigenschaft des Manipulierens und Lügens haben. Für ihn sei das Sehen, anders als das Denken, meinungsfrei.

³¹ Visarius, 1992, S. 51.

³² Jansen, 1992, S. 99.

³³ Kreimeier, 1992, S. 33.

³⁴ Gut, 1992, S. 41.

³⁵ Ebda..

³⁶ Jansen, 1992, S. 61.

Man nehme es wahr ohne es zu beurteilen und somit sei Wahrheit latent möglich. Wenders beschreibt das Sehen als „ein In-die-Welt-Eintauchen und das Denken immer [als] ein Abstand-Nehmen“³⁷. Das Problem in der heutigen Zeit sei allerdings, dass wir einer Bilderflut ausgesetzt seien. Zudem sei es möglich, Bilder zu manipulieren, was besonders in der deutschen Geschichte eine große Rolle gespielt habe. Zu diesem Aspekt merkt der Literaturwissenschaftler Karsten Visarius an, dass „die mechanischen Aufzeichnungsmöglichkeiten der Kamera [...] die Wahrnehmung selbst problematisch gemacht [haben], jedenfalls dann, wenn man, wie Wenders, auf der Suche nach ‚wahren‘ Bildern ist.“³⁸. Trotz alledem betont Wenders, dass das Sehen von Bildern versteckt Wahrheit enthalten kann.

Auf dieser Grundlage lassen sich Parallelen zur deutschen Romantik aufzeigen. So spielt nicht nur in Wenders Filmen, sondern genauso beim Maler Caspar David Friedrich das Sehen eine große Rolle. In vielen Bildern von Friedrich wird das Sehen gezeigt oder die Bilder zeigen das Sehen.

Reflexion und Universal-Poesie sind zwei wesentliche Begriffe in der Frühromantik. Sie „bezeichnen Vorgänge im Denken, die die Erfahrungswelt entgrenzen“³⁹. Dabei geht es darum, Erscheinungen und Wahrnehmungen zu potenzieren und sie somit nicht nur in ihren festgelegten Sinnzusammenhang zu setzen, sondern ihnen einen individuellen Kontext zu geben und Verbindungen zu schaffen.

„Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“⁴⁰

Durch die Reflexion, wird der Blick mit einbezogen, der „jeden Betrachter zum Mitschöpfer des Bildes erhebt“⁴¹. Somit ist der Betrachter nur eine Potenzierung des Künstlers – egal ob es sich bei dem Betrachter um den Künstler selbst oder einen außenstehenden Dritten handelt.

³⁷ Jansen, 1992, S. 68.

³⁸ Visarius, 1992, S. 61-62.

³⁹ Baasner, Rainer, „Einleitung in die Epoche der Romantik“, *Literaturkritik. Geschichte Theorie Praxis*, <https://www.phf.uni-rostock.de/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/start.htm?/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/Epochen/ee.htm>, Zugriff: 16.05.2012.

⁴⁰ Friedrich zitiert nach Grob, 1991, S. 28.

⁴¹ Visarius, 1992, S. 60.

Auch Wenders ist der Meinung, dass eine Kamera etwas ist, was in beide Richtungen funktioniert. Er spricht also von einem reziproken Verhältnis oder vielleicht sogar von einer Potenzierung des Künstlers durch den Zuschauer.

Ebenfalls charakteristisch für die Romantik ist, dass sie sich vom Klassizismus abgrenzt und Autoren bezeichnet, die sich Ideen aus ihrer eigenen Geschichte erschließen. Mythische Erzählungen und Sagen spielen hierbei häufig eine Rolle.

„Wenders scheint die Erbschaft der deutschen Romantik nicht bewußt angetreten zu haben. Sie ist ihm gleichwohl zugefallen, und nicht aufgrund der strukturellen Verwandtschaft der Blick- und Wahrnehmungskonzeption der Romantiker und seiner Poetik des Sehens allein. Vielmehr hat die Autorentheorie des Neuen Deutschen Films einen romantischen Begriff des Künstlers auch im Kino rehabilitiert: als individuellen Schöpfer des Films, der die Idee einer revolutionären Umgestaltung der Kunstproduktion durch die mechanische Arbeitsteilung im Prozeß der Filmherstellung zurück nimmt.“⁴²

Wenders sieht die Welt wie ein Romantiker. In seinen Filmen werden „Verkehrssampeln, Flippermaschinen oder Musikautomaten zu poetischen Metaphern“⁴³. Und auch er selber sieht in seiner Arbeit eine Parallele zum romantischen Roman. Der Aufbruch ins Unbekannte sei gleichzeitig auch immer mit einer Rückkehr verbunden. Meistens laufe dieser Aufbruch darauf hinaus, dass man das, was man gesucht hat, am Ende bei sich selbst entdeckt.⁴⁴

2.3 Wim Wenders der Dokumentarist

Wenders hatte schon immer eine Passion für die Malerei und die Fotografie. Bevor er sich dem Film widmete, wollte er Maler werden. Er schätzt besonders, dass Bilder etwas abbilden und somit etwas Reales zeigen können und beschreibt sich auch selber als einen „visuellen Menschen“, der gerne und gut mit Bildern arbeiten und umgehen kann.⁴⁵ Seine ersten Filme seien der Malerei auch sehr ähnlich gewesen und schienen wie „lang anhaltende gemalte Bilder“⁴⁶.

⁴² Visarius, 1992, S. 60.

⁴³ Bohm, 2005, S. 21.

⁴⁴ Vgl. Jansen, 1992, S. 59.

⁴⁵ Vgl. Gut, 1992, S. 49.

⁴⁶ Jansen, 1992, S. 57.

„Von Malerei hab ich alles gelernt. [...] Was eine Einstellung ist, hab ich von der Malerei gelernt. Was ein Portrait ist, was eine Landschaft ist. [...] Für mich ist die Malerei noch der Ursprung von allem. Nach wie vor.“⁴⁷

Bei der Malerei geht es laut Wenders vielmehr um den „Akt des Sehens“ als um die Technik, was ein Zeichen für seinen Wunsch ist, die Realität zu dokumentieren.⁴⁸ Somit verwundert es auch nicht, dass Wenders sich von den Brüdern Lumière inspirieren lässt. In deren erstem Film *L'arrivée d'un train* von 1895 sieht Wenders einen „Wahrheitsmoment“⁴⁹. Der französische Film dauert nur eine Minute und zeigt die Ankunft eines Zuges im Bahnhof La Ciotat. Daraufhin steigen die Fahrgäste aus. Dieser Stummfilm zeigt laut Wenders die Dinge so, wie sie wirklich sind.⁵⁰ Man könnte auch über dokumentarische Beweise sprechen. Der starke Verfechter gegen „eine Vergewaltigung der eigenen Natur“⁵¹ versucht auch in seinen eigenen Filmen die natürliche Wahrheit der Dinge zu bewahren und sie möglichst authentisch wirken zu lassen. So sind besonders die Aufnahmen der Städte in Wenders Filmen charakteristisch dafür. In *pina 3D* sieht man einige Sekunden lang eine Aufnahme der Stadt Wuppertal und der Schwebebahn, die im Hintergrund vorbeifährt. Hier wird besonders die Ähnlichkeit zu *L'arrivée d'un train* deutlich. Ohne diese Szene übertrieben zu inszenieren oder zu verschönern, wird eine Kamera in Position gestellt und etwas Alltägliches in seiner Natürlichkeit aufgenommen. Dies birgt Wahrheit in sich und die Bilder stehen im Gegensatz zu der Geschichte im Vordergrund. Neben dieser „Lust am puren Beobachten“⁵² und dem Anspruch am Dokumentarischen, gibt es aber auch den inspirierten Filmemacher, der viel von sich selbst in die Bilder und den Film einfließen lässt.

Dies führt auch zu der Frage, ob es eine klare Grenze zwischen fiktiven und dokumentarischen Filmen gibt. Offensichtlich ist, dass der fiktionale Film eher eine Geschichte erzählen möchte und seine Phantasien auslebt, während Dokumentarfilme etwas festhalten und zeigen wollen. Eine „vollständige Wiedergabe einer empirischen Realität im

⁴⁷ Filmmagazin Celluloid, „WIM WENDERS Interview PINA // 2011 HD“, Interview mit Wim Wenders, *YouTube*, http://www.youtube.com/watch?v=rvsWg4_b9zI, 30.03.11, Zugriff: 26.06.12, 12:27-14:00.

⁴⁸ Vgl. Grob, 1991, S. 29.

⁴⁹ Wenders zitiert nach Visarius, 1992, S.58.

⁵⁰ Vgl. ebda..

⁵¹ Visarius, 1992, S.58

⁵² Grob, 1991, S. 28.

Film⁵³ gibt es aber allein durch die filmische Montage nicht mehr. Raum und Zeit existieren durch Schnitt- und Beschleunigungstechniken nicht so wie in der Wirklichkeit. Wenders möchte aber das Reale aufzeigen und so gilt es zu beobachten, auf welche Art der Filmemacher die Kamera in seinen Dokumentarfilmen, besonders im Film *pina 3D*, benutzt.

Abgesehen von der Malerei, sieht Wenders auch in dem japanischen Regisseur und Drehbuchautor Yasujiro Ozu (1903-1963) ein Vorbild. Er habe in seinen Filmen, die hauptsächlich die verändernde japanische Gesellschaft zeigen, die Menschen so dargestellt, wie sie sind. Und dies gilt nicht nur für die Japaner, sondern Wenders erkenne auch sich selber, seine Freunde, seine Familie und alle Menschen auf der Welt in Ozus Filmen wieder.⁵⁴ 1985 macht Wenders sich daraufhin auf den Weg nach Tokyo um einen Dokumentarfilm über sein Vorbild zu drehen. Im Film sind viele Interviews mit ehemaligen Filmpartnern und einige pure Aufnahmen Japans zu sehen. So ist beispielsweise die ungezwungene Darstellung der Japaner vor den Spielautomaten sehr charakteristisch für Wenders' Filme. Minutenlang sieht man die Einstellung, wie die Menschen, aufgereiht einer nach dem anderen, an den Automaten sitzen und monoton Kugeln in die Maschine werfen. Der Geräuschpegel durch das Rattern der Kugeln ist sehr laut und gleichförmig. Diese sogenannten Pachinko-Automaten sind sehr typisch für Japan. Dadurch, dass keine Geldgewinne erlaubt sind, können die Spieler nur neue Kugeln oder kleine Sachpreise gewinnen.

Das Drehen eines Dokumentarfilms führt bei Wenders auch immer dazu, dass er sich selber mit dem Thema auseinandersetzt und seiner eigenen Einstellung dazu auf den Grund geht. Dabei wird er von eigenen Vorlieben und Interessen geleitet.

„Ich möchte eigentlich nur etwas zeigen, was ich mag. Ich mag nichts zeigen und dann sagen, das ist etwas, was ich verabscheue. Der Akt des Filmemachens, was man auf die Leinwände bringt, denke ich, damit identifiziert man sich auch. Deswegen funktioniert ja Propaganda. Weil in dem Moment, wo die Leute dazusitzen und es ist was auf der großen Leinwand, entsteht automatisch eine Art von Identifizierung. Man kann sich nicht distanzieren von dem, was man zeigt.“⁵⁵

⁵³ Grob, 1991, S. 48.

⁵⁴ Vgl. o. A., „Tokyo Ga“, *Wim Wenders. the official site*, http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/tokyoga/tokyoga.htm, Zugriff: 25.05.2012.

⁵⁵ Jansen, 1992, S. 78.

Dabei übertreibt Wenders nicht, sondern nimmt das Alltägliche auf und versucht es möglich realistisch darzustellen. Sein Ziel ist es, „in einer ganz ruhigen Darstellung von etwas Alltäglichem plötzlich etwas ganz Allgemeingültiges sichtbar“⁵⁶ machen zu können, wie Ozu es in seinen Filmen über die japanische Gesellschaft geschaffen hat.

⁵⁶ Gut, 1992, S. 109.

3 Pina Bausch

Philippina Bausch wird am 27. Juli 1940 in Solingen als Wirtstochter geboren. Als Kind sieht sie ein Kinderballett und nimmt daraufhin Unterricht. Fortan hat sie kleine Rollen in Kinderstücken, bei denen sie laut eigener Aussage immer viel Angst gehabt habe. Zum Ende ihrer Schulzeit mit 15 Jahren entscheidet Pina sich dann, eine Ausbildung als Tänzerin anzufangen und bekommt einen Studienplatz an der Folkwang Hochschule in Essen. Der berühmte Leiter der Schule und Choreograph Kurt Jooss setzt sich für eine individuelle Ausbildung der Schüler ein, in der vielmehr die Kreativität und Persönlichkeit der Einzelnen gelehrt wird, als die reine Tanztechnik. Pina schließt die Ausbildung mit dem „Folkwang-Preis“ ab, der nur für sie gestiftet wird, und erhält vom Deutschen Akademischen Austauschdienst ein Stipendium für New York, um dort ihre Ausbildung fortzusetzen und in einer Metropole der modernen Tanzkunst ihr Talent weiter zu fördern. Pina setzt daraufhin ihr Studium an der New Yorker Juilliard School of Music fort und wird gleichzeitig Teil des Ensembles von Paul Sanasardo und Donya Feuer. Nach über zwei Jahren kehrt die junge Tänzerin zurück an die Folkwang Schule, um dort mit dem Ensemble und teilweise auch als Solistin auf renommierten Festivals zu gastieren. Neue Herausforderungen und nötige Abwechslung fehlen Pina und so entscheidet sie sich, etwas Neues auszuprobieren, wodurch ihr erstes Stück *Fragmente* im Jahr 1967 entsteht. Leider erregt das Stück nur innerhalb der Schule Aufmerksamkeit. Mit ihrem neuen Stück *Im Wind der Zeit* gewinnt sie dann schon den choreographischen Wettbewerb von Köln und überholt somit viele ihrer hoch renommierten Kollegen, die schon jahrelang im Geschäft sind. Pina wird daraufhin die Leitung des Tanzstudios der Folkwang Schule übertragen, mit dessen Schülern sie regelmäßig neue Stücke einübt.⁵⁷

1973 übergibt der Intendant des Wuppertaler Balletts, Arno Wüstenhöfer, Pina die künstlerische Leitung, die sie aber nur zögernd annimmt. Neben ihrer großen Versagensangst, fürchtet die Künstlerin, keine kreativen, individuellen Stücke hervorbringen zu können, sondern an dem Charakter und Spielplan des Theaters gebunden zu sein, wie sie es auch schon von der Folkwang Hochschule kannte. Trotz der Angst und der Skepsis bringt Pina allerdings in den nächsten Jahren mehr und längere Stücke vor, als je

⁵⁷ Vgl. Schmidt, Jochen, *Tanzen gegen die Angst. Pina Bausch*, Düsseldorf/München: Econ & List 1998, S. 35-42.

zuvor, ohne von ihrer Qualität abzuweichen.⁵⁸ Sie unternimmt alles um „das Theater ihren Vorstellungen anzupassen“⁵⁹ und benennt das Wuppertaler Ballett unter anderem in Tanztheater Wuppertal.

Einen der Höhepunkte ihrer Karriere erreicht Pina 1975 mit ihrer Interpretation von *Le Sacre du printemps* von Igor Strawinski. Ein Tanzstück, das bis heute als besonders schwierig und anspruchsvoll gilt. Als dann ein Jahr später die Inszenierung zu *Die sieben Todsünden* folgt, ist ein weiterer Meilenstein für das Tanztheater gelegt. Im Mai 1977 wird das Ensemble zum ersten Mal für ein Gastspiel ins Ausland eingeladen. Fortan gilt Pina Bauschs Tanztheater als einer der gefragtesten deutschen Kulturexporte.

Von 1983 bis 1993 übernimmt Pina erneut die Leitung des Tanzensembles der Folkwang-Hochschule. Während dieser Zeit bleibt sie in Wuppertal weiterhin aktiv und inszeniert eine vierwöchige Retrospektive mit elf Stücken von ihr.⁶⁰

Pina hat den Begriff des Tanztheaters nicht nur geprägt, sondern neu definiert. Auf der ganzen Welt werden ihre Stücke und Erfolge gefeiert. Ihr Tod am 30. Juni 2009 mit nur 68 Jahren löst eine weltweite Trauer aus.

3.1 Pina emanzipiert den Tanz

Der Begriff des Tanztheaters taucht zum ersten Mal zwischen 1900 und 1930 auf. Der Choreograph Rudolf von Laban schafft unterschiedliche Tanzarchitektur-Entwürfe, wozu er unter anderem das Tanztheater zählt. Das Tanztheater nach Laban „verkörpert[e] das reine Interesse an einem traditionell geformten Raum; in diesen projiziert[e] er seine *freien Bewegungen*.“⁶¹ Nach Laban ist Freiheit nur möglich, wenn es etwas Übergeordnetes gibt. Somit ist für ihn ein „stabil geformter Raum“ Voraussetzung für das Tanztheater. Nach der Eroberung dieses stabilen Raumes, hat das Tanztheater die Möglichkeit, sich frei zu entfalten.

⁵⁸ Vgl. ebda..

⁵⁹ Ebda., S. 42.

⁶⁰ Vgl. ebda., S. 44-61.

⁶¹ Karoß, Sabine/Welzin, Leonore (Hg), *Tanz Politik Identität*, Hamburg: Lit 2001, S. 115.

„Das Tanztheater hat hier die prinzipielle Aufgabe, sich durch seine Schöpfungen den geeigneten Raum zu erobern und den Kreis jener, die zu sehen vermögen, soweit zu verbreitern und zu verwöhnen, daß der bisherige Mißbrauch der Begriffe Tanz und Tanzkunst fortan unmöglich wird.“⁶²

Bis in die 1970er Jahre taucht der Begriff Tanztheater noch einige Male auf. Unter anderem mit Johann Kresnik und Gerhard Bohner, die ebenfalls versuchen, einen neuen, freien Tanzstil zu formen. Pina Bausch ist allerdings diejenige, die 1973/74 mit der Übernahme des Ensembles der Wuppertaler Bühnen Tanztheater als einen eigenständigen Tanzstil etabliert.⁶³

Sie ist diejenige, die den Begriff des Tanztheaters geformt hat und ihm einen anderen Rahmen gegeben hat. Pina hat einen „Stücktypus“ geschaffen und „mit ihrem Tanztheater den Begriff des Tanzes selbst revolutioniert und neu definiert“⁶⁴. Die Choreographin hat hier eine Form gefunden, die es schafft, die Gesellschaft widerzuspiegeln und die Gegenwart darzustellen. Dabei verbindet sie mehrere Kunstformen miteinander in einem „freien Spiel“⁶⁵. Pina schafft etwas, was bereits die *Nouvelle Vague* forderte: „Die Befreiung [...] aus der Literatur“⁶⁶. In ihren Stücken gibt es häufig keine Chronologie und sie beschäftigt sich nicht mit der Interpretation der Stücke und der Musik, sondern arbeitet mit den körperlichen Energien. Pina wendet sich ab von der „getanzten Literatur“⁶⁷.

Es scheint, als hätte es Pina geschafft, „eine andere Haltung zur Welt“⁶⁸ möglich zu machen. In jeder Bewegung von ihr oder ihrem Ensemble steckt viel Energie und Gefühl. Dabei möchte ihr Theater „nicht konfrontieren, sondern den Dingen auf den Grund gehen“⁶⁹. Pina hat den Anspruch, Menschen so zu zeigen, wie sie sind mit ihren Ängsten, Träumen, Sehnsüchten und Freuden.

Pina versucht, ähnlich wie Wenders, Wirklichkeit zu zeigen, auch wenn man das ihren Stücken vielleicht zuerst nicht ansieht und viele Situationen, Gesten und Mimik zu übertrieben scheinen.

⁶² Von Laban zitiert nach Kaar, Georg, *Komik im Tanztheater der Pina Bausch. Darstellung eines Phänomens im Werk der Choreografin anhand zweier Stücke aus ihrem Spätwerk: Nur du (1996) und Der Fensterputzer (1997)*, Diplomarbeit, Wien: 2005, S. 28.

⁶³ Vgl. Servos, Norbert, *Pina Bausch. Tanztheater*, 2. Erweiterte Auflage, München: Kieser 2008, S. 19.

⁶⁴ Ebda., S. 11.

⁶⁵ Ebda..

⁶⁶ Ebda., S. 20.

⁶⁷ Vgl. ebda..

⁶⁸ Ebda., S. 13.

⁶⁹ Ebda..

„Da sagt man oft: Das gibt's ja gar nicht, wie die Leute sich in meinen Stücken aufführen, wie die lachen, was die alles tun. Aber wenn man einfach mal guckt, wenn Leute über die Straße gehen – wenn man die über die Bühnen laufen lassen würde, völlig alltäglich, nichts Absurdes, die ganze Reihe einfach mal passieren lassen, ganz einfach – das würde das Publikum ja gar nicht glauben. Was da so ist, das ist ja unglaublich. Dagegen ist das, was wir machen, winzig.“⁷⁰

Um etwas über den Menschen zu erfahren, möchte Pina weniger erfahren „wie sich die Menschen bewegen als was sie bewegt“⁷¹. Dabei geht sie ähnlich wie Wenders vor, der gerade zum Anfang seiner Karriere einfach eine Kamera an eine Straßenecke gestellt und das Geschehen gefilmt hat. Pina beobachtet auf eine ähnliche Art und Weise ihre Umwelt.

„Was ich tu': ich gucke. Vielleicht ist es das. Ich hab' immer nur Menschen beguckt. Ich hab' nur menschliche Beziehungen gesehen oder versucht zu sehen und darüber zu sprechen. Das ist, wofür ich mich interessiere. Ich weiß auch nichts Wichtigeres als das.“⁷²

Aber nicht nur der Charakter des Menschen und sein Wesen werden in Pinas Stücken gezeigt, sondern auch Grundsätze des Lebens werden behandelt und thematisiert. Dabei wird „Wirklichkeit ästhetisch vermittelt“⁷³.

„Praktisch alle Stücke der Choreographin behandeln jene Kernfragen der menschlichen Existenz, die sich jeder, dessen Leben mehr ist als ein Vegetieren, wenigstens hin und wieder stellen muß. Sie handeln von Liebe und Angst, Sehnsucht und Einsamkeit, von Frustration und Terror, von der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen (und besonders von Frauen durch die Männer in einer nach männlichen Vorstellungen eingerichteten und organisierten Welt), von Kindheit und Tod, Erinnerung und Vergessen; in jüngerer Zeit ist die Sorge um die Vergiftung und Zerstörung der Umwelt dazugekommen.“⁷⁴

In ihren Stücken dominiert während ihrer gesamten Karriere das Thema der Geschlechterkämpfe. Zwar kommen mit den Jahren noch andere Probleme und Konflikte, so wie Umweltprobleme, auf die Bühne, aber die Unterdrückung und Ausbeutung der Frauen durch Männer ist in all ihren Jahren als Choreographin ein wichtiges Thema. Wobei Pina selber eindeutige Interpretationen ihrer Stücke ablehnt und sie der Meinung ist, dass man alles aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten kann.

⁷⁰ Bausch zitiert nach Hoghe, Raimund, *Pina Bausch. Tanztheatergeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 36.

⁷¹ Bausch zitiert nach Schmidt, 1998, S. 17.

⁷² Bausch zitiert nach Hoghe, 1986, S. 8.

⁷³ Servos, 2008, S. 22.

⁷⁴ Schmidt, 1998, S. 18.

„Im Theater der Pina Bausch kann man sich der eigenen subjektiven Sicht auf Menschen, Beziehungen, Verhältnisse sehr deutlich bewußt werden, Möglichkeiten einer anderen Sicht erfahren und feststellen, daß es bei anderen und einem selber zu sehr verschiedenen Wahrnehmungen einer Sache kommen kann.“⁷⁵

Jeder Zuschauer hat einen anderen Zugang zu Pinas Tanztheater. Die Stücke werden immer subjektiv interpretiert. Nichtsdestotrotz ist eine Linie in ihren Themen zu erkennen. In vielen ihrer Stücke ist ein Kampf zwischen Frauen und Männern festzustellen, worauf in einem späteren Kapitel noch eingegangen wird.

Das Tanztheater von Pina spricht viele Probleme an. Probleme zwischen Männern und Frauen, Freundschaften, Familien und Naturereignissen. Aber niemals findet man Antworten in ihren Stücken. Pina will den Menschen nicht sagen, wie sie leben sollen oder welcher der richtige Weg ist. Vielmehr nutzt sie ihr Theater dazu, Probleme zu thematisieren und Fragen zu stellen.⁷⁶ Dabei schafft sie es die „Menschen in ihrer Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit“⁷⁷ zu zeigen. Die Probleme und Konflikte „werden nicht umspielt oder harmonisiert, sondern voll ausgetragen.“⁷⁸ Pina hat ähnlich wie Wenders die Ambition, Dinge in ihrer puren Natürlichkeit darzustellen, ohne dabei etwas zu vertuschen.

So verwundert es auch nicht, dass die nackte Haut in ihrem Tanztheater häufig präsent ist und thematisiert wird. Durch die Nacktheit wirkt es, als würden die Menschen ohne Schutz und ganz so wie sie sind vor dem Publikum stehen. So sieht man häufig den Oberkörper der Männer, während die Frauen oft ein durchsichtiges, dünnes Kleid tragen. Es ist nicht unüblich, dass man die Brüste der Frau sieht. Entweder, weil das Kleid rutscht, oder die Frau ausgezogen wird. In dem Stück *Nur Du* schneidet eine Tänzerin die Träger ihres Kleides durch, so dass es herunterrutscht. Es scheint allerdings nicht so, dass Pina mit dieser Nacktheit provozieren möchte. Vielmehr sieht sie „die nackte Haut der Tänzerinnen nicht als aufreizend, sondern als selbstverständlich an[...].“⁷⁹ Der Mensch wird auch hier so gezeigt, wie er ist, ohne durch Kleidung oder andere Mittel

⁷⁵ Hoghe, 1986, S. 15.

⁷⁶ Vgl. ebda., S. 20-21.

⁷⁷ Ebda., S. 38.

⁷⁸ Schmidt, 1998, S. 19.

⁷⁹ Ebda..

etwas zu verstecken. Dieses ganz offene Umgehen mit dem Körper und den Gefühlen des Menschen ist charakteristisch und einmalig in Pinas Theater und wird allerdings auch häufig kritisiert.

In Pinas Stücken wird getanzt, gelacht, geweint, gesungen, gesprochen. Allerdings hat das Wort, anders als im herkömmlichen Theater, einen nicht so hohen Stellenwert.

„Worte, die einen vor dem Schwimmen bewahren, Sätze, an denen man sich festhalten kann: Pina Bauschs Theater verweigert solche Rettungsanker, will auch auf dem längst überschrittenen Grenzweg zwischen Schauspiel und Ballett, Sprech- und Musiktheater keine Texte zum Nachlesen liefern. Worte haben in ihren Stücken meist etwas Flüchtiges, Fragmentarisches, Verwischtes, erreichen nur in Ausnahmefällen andere Menschen.“⁸⁰

Pina spricht mit dem Körper und dem Herzen. Sie hat eine Kommunikation geschaffen um etwas auszudrücken, „zu der die bisher benutzten Sprachen und Sprechweisen offensichtlich nicht fähig waren.“⁸¹ Damit hat sie nicht nur Wuppertal in den Bann gezogen, sondern die ganze Welt.

3.2 Die Arbeit mit Pina

Pina war nie begeistert davon, wenn Aufsehens um ihre Person gemacht wurde. Die Öffentlichkeit hat auch nie viel über ihr Privatleben in Erfahrung bringen können. Für sie stand immer ihr Werk bzw. ihr Stück im Vordergrund.⁸² Und dem nähert sie sich auf eine ganz besondere Weise.

Bei den Proben zu dem Stück *Er nimmt sie bei der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* entdeckt Pina eine ganz besondere Art sich einer Choreographie zu nähern. Die Proben finden in Bochum statt mit einer inhomogenen Gruppe, in der alle Mitwirkenden andere Theatererfahrungen genossen hatten. Sie beschließt, dass die Arbeit nicht über den Körper, sondern über den Kopf stattfinden muss. Die Tänzer sollen daraufhin ihre Meinung über das Stück äußern und Fragen zu ihrer eigenen Einstellung beantworten. Pina merkt, dass dies ein guter Ansatz für einen Arbeitsprozess ist und

⁸⁰ Hoghe, 1986, S. 12.

⁸¹ Schmidt, 1998, S. 18.

⁸² Vgl. ebda., S. 10.

behält diese Methode seit 1978 bei. Bevor ein neues Stück einstudiert wird, sitzt die Choreographin mit einer Assistentin am Tisch und stellt ihren Tänzern, die gegenüber von ihr sitzen, Fragen zum Stück. Wichtige Antworten werden daraufhin notiert.⁸³

Der Prozess ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Während der gesamten Proben achtet Pina immer darauf, wie ihre Tänzer reagieren oder was sie äußern. Häufig fällt demjenigen dann selber gar nicht auf, wie bedeutend es gerade war, was er gesagt hat.

Dabei geht Pina von der Prämisse aus, dass jeder so sein soll „wie er will oder sich entwickelt hat“⁸⁴. So schafft es die Choreographin, anders als viele ihrer Kollegen, dass „die Bewegungen von den Tänzern persönlich stammen“⁸⁵ und sie sich mit der Rolle identifizieren können.

Jo Ann Endicott, Tänzerin von Pinas Ensemble, ist der Meinung, dass Pina es durch ihre Arbeit schafft, dass der Tänzer eins mit der Rolle wird: „Das Stück ist ein Teil von mir. Die Tänzerin/Darstellerin, die diese Rolle spielt, kennt die Rolle genau – sie ist wie aus dem Leben geschnitten. Die Tänzerin ist die Rolle, bin ich“⁸⁶.

Wie sehr sich ihre Tänzer in dem Stück erkennen und sich in ihre Rolle einfinden, zeigt auch die Aussage des Tänzers Stephan Brinkmann, der unter anderem bei *Le Sacre du Printemps* mitgespielt hat.

„Gerade beim Anblick des Opfers läuft eine ganze Gefühlspalette in mir ab. Auf der einen Seite ist da ein großes Entsetzen aber auch ein großes Mitleid. Manchmal ist auch etwas Unerbittliches dabei, ein Wissen, dass das Opfer jetzt vollzogen werden muss. Wie ich diese Situation empfinde, hängt auch davon ab, wie das Mädchen tanzt und welches Gefühl von ihr auf mich überspringt, wenn ich ihr zugucke. Ich weiß in der Tat vorher nicht, ob mich bei einer Vorstellung eher das Mitleid packt oder ob ich will, dass sie tanzt.“⁸⁷

Bei der Choreographie geht Pina keineswegs chronologisch vor. Ihre Stücke „wachsen [...] um einen gewissen Kern herum, von innen nach außen“⁸⁸. Dabei kommen ihr immer wieder neue Gedanken und Einfälle. Wenn man ihre Stücke näher betrachtet, fällt

⁸³ Vgl. ebda., S. 88-89.

⁸⁴ Bausch zitiert nach Hoghe, 1986, S. 8.

⁸⁵ Endicott, Jo Ann, *Warten auf Pina*, Leipzig: Henschel 2009, S. 16.

⁸⁶ Ebda., S. 25.

⁸⁷ Klein, Gabriele, „Seit dreizehn Jahren auf einer Reise. Gabriele Klein im Gespräch mit Stephan Brinkmann“, Interview mit Stephan Brinkmann, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript [2] 2007, S. 133-138, hier: S. 135.

⁸⁸ Schmidt, 1998, S. 94.

auf, wie viele Ideen Pina bei der Choreographie gehabt haben muss. Häufig ereignen sich an mehreren Ecken der Bühne gleichzeitig unterschiedliche szenische Vorgänge. Der Zuschauer wird dabei mit vielen unterschiedlichen Bildern konfrontiert.

Ihre Beziehung zu ihren Tänzern ist sehr liebevoll. Pina sieht sie als „ihre Instrumente, Spielzeuge, Zutaten, Werkzeuge“⁸⁹, mit denen sie arbeitet. Sie „lebt in einer engen Symbiose mit ihrem Ensemble, das für sie eine andere Art von Familie bildet“⁹⁰. Man könnte auch sagen, dass die Choreographin eine Art Mutterrolle eingenommen hat. Sie möchte weniger eine Chefin sein, als eine Freundin, die sich um ihre Tänzer und deren Bedürfnisse und Sorgen kümmert.

Pina betont immer wieder, dass ihre Tänzer im Vordergrund stehen. Sie choreographiere keine Hände, keine Füße und keine Requisiten, sondern Menschen.⁹¹ Der Mensch, die Besonderheiten und Charaktereigenschaften eines jeden Tänzers stehen für Pina im Laufe ihrer Arbeit immer im Vordergrund.

Aus diesem Grund verpasste Pina während ihrer Zeit als Mentorin und Choreographin nur aus dringenden Gründen Vorstellungen ihres Ensembles. Sie fühle sich wie ein „Talisman“ und nur wenn sie beim Stück dabei sei, hätte sie das Gefühl, dass sie auch wirklich dazugehöre.⁹²

⁸⁹ Endicott, 2009, S. 67.

⁹⁰ Schmidt, 1998, S. 136.

⁹¹ Vgl. ebda., S. 11.

⁹² Vgl. Schmidt, 1998, S. 15.

4 Wenders dreht *pina* 3D

1985 in Venedig begegnet Wim Wenders das erste Mal Pina. Obwohl ihn Tanz noch nie sehr interessiert hat, schafft es seine damalige Freundin, ihn mit in das Stück *Café Müller* zu nehmen. Er sagt selber, dass er mit Tanz vorher „nichts am Hut“⁹³ hatte und dass es ihn nicht berührt habe. Nach dem Stück ist er, so sagt er selber, „wie vom Donner gerührt“⁹⁴. Das, was dort auf der Bühne passiert, fasziniert ihn nicht nur, sondern berührt ihn auf eine ganz besondere Weise.

„Nein, kein Wirbelsturm war da über die Bühne gefegt. Da waren...Menschen aufgetreten, die sich anders bewegten, als ich das kannte, und die mich anders bewegten, als mir das je geschehen war.

Schon nach ein paar Augenblicken hatte ich einen Kloß im Hals, und nach einigen Minuten ungläubigen Staunens habe ich einfach meinen Gefühlen freien Lauf gelassen und hemmungslos drauflos geflennt. Das war mir vorher nie passiert...

Im Leben schon, durchaus auch mal im Kino, aber nicht beim Zuschauen einer einstudierten Inszenierung, geschweige denn einer Choreographie.

Das war nicht Theater, nicht Pantomime, nicht Ballett und schon gar nicht Oper.

Pina ist, wie Sie wissen, die Erfinderin (nicht nur hierzulande) einer neuen Kunst.“⁹⁵

Wenders sieht sich weitere Stücke an. Er behauptet, dass er nach einem Besuch häufig Muskelkater hat, weil er so in den Stücken drinnen ist. Das, was Pina in ihren Inszenierungen zeigt, handle von ihm selbst. Sein Wunsch ist es, ihre Arbeit und ihre Magie festzuhalten und mit Pina gemeinsam einen Film zu machen. Als dann Jahre später der Filmdreh endlich beginnen soll, erreicht die Crew die Nachricht über Pinas Tod. Neben der Trauer, steht nun die Frage im Raum, was mit dem Film passiert. Wenders sagt daraufhin die Dreharbeiten kurzerhand ab. Sein Wunsch war es immer, den Film gemeinsam mit Pina zu drehen. Sie sollte seine Muse und Hauptdarstellerin sein. Außerdem wollte er nicht nur ihre Arbeit beobachten, sondern auch sie selber und ihren Blick bei der Arbeit. Aber wie konnte man etwas über ihren Blick erzählen ohne sie selbst? Und wie konnte man etwas über ihr Ensemble aufnehmen?

⁹³ Filmmagazin Celluloid, 2011, 05:00-05:07.

⁹⁴ Hölzl, Gebhard, „Interview. Wim Wenders über Pina“, Interview mit Wim Wenders, *BR Bayerisches Fernsehen*, <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/kino-kino/wim-wenders-pina-interview100.html>, 14.12.2011, Zugriff: 11.06.2012.

⁹⁵ Wenders, Wim, „Wim Wenders über Pina Bausch. Erfinderin einer neuen Kunst“, *Pina. Ein Film für Pina Bausch von Wim Wenders*, <http://www.pina-film.de/>, Zugriff: 11.06.2012.

Erst nach Wochen wird Wenders bewusst, dass es den Film mit Pina nicht mehr geben kann, aber dafür einen Film für sie. Dafür müsste nur Pinas eigene Arbeitsweise verinnerlicht werden. Ihm wird bewusst, dass die Tänzer viel über Pina zu erzählen haben und beschließt, Pinas eigene Arbeitsmethode anzuwenden. Wenders befragt wochen- und monatelang die Tänzer und lässt diese mit ihrem Körper antworten. Diese Antworten aus dem Körper heraus seien laut Wenders viel vielschichtiger als bloße Worte.⁹⁶

Um zu merken, dass Wenders Pina bewundert, muss man den Film nicht gesehen haben. In seinen Interviews und Erklärungen schwingt seine Hochachtung immer wieder mit. So steht schon über dem Filmtitel: „Ein Film für PINA BAUSCH von WIM WENDERS“. Wenders zieht es vor über Menschen zu filmen, die er kennt und achtet. Er lässt sich gerne inspirieren und baut eine Beziehung zu ihnen auf: „Die Leute, mit denen ich arbeite, sind meistens Leute, die ich kenne, zum Teil gut kenne, die ich lang kenne, die ich mag.“⁹⁷

Dass es eine Verbindung zwischen Wenders und den Menschen in seinen Filmen gibt ist zu erkennen. Es scheint seiner Moral als Filmemacher zu entsprechen, sich in die Filme mit einzubringen.

„Wenders ist von den Personen oder den Gegenständen, denen sein Interesse gilt, schwer zu trennen. Der Zuschauer erfährt immer auch etwas über den Regisseur. Für ihn eine Selbstverständlichkeit.“⁹⁸

4.1 *pina 3D* der Dokumentarfilm

Seitdem Pina Wenders mit ihrer Magie in ihren Bann gezogen hat, war er begeistert von der Idee, einen Film mit ihr zu drehen. Dabei wusste er von Anfang an, dass es sich um einen Dokumentarfilm handeln müsste.

⁹⁶ Vgl. Filmmagazin Celluloid, 2011, 1:00-4:20.

⁹⁷ Jansen, 1992, S. 72.

⁹⁸ Ranze, Michael, „Maßgeschneidert: Die Dokumentarfilme von Wim Wenders“, In: Behrens, Volker (Hg), *Man of plenty. Wim Wenders*, Marburg: Schüren 2005, S. 45-68, hier: S. 55.

„Ein Spielfilm war nie geplant. Es war immer mein Wunsch diese Magie, die von Pina und entsprechend auch ihrer Truppe ausgeht, sichtbar zu machen. Ich wollte die Körperlichkeit, die Unmittelbarkeit vermitteln. Das ‚Beteiligtsein‘, das ich so von keinem Rockkonzert, keiner Oper, keiner Theater- und keiner Filmaufführung her kenne, wollte ich mittels Leinwand transportieren. Ich bin über die langen Jahre, die ich Pina kannte und ihr zusah, dahinter gekommen, was ihre Magie ausmacht. Es ist schlicht die Genauigkeit ihrer Beobachtung, dieses Verständnis, das sie für Körpersprache aufbrachte. Sie konnte einen Menschen richtig lesen.“⁹⁹

Viele Menschen reagieren überrascht, wenn sie den Trailer von *pina 3D* sehen und dann hören, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt. Selbst, wenn man den Film gesehen hat, ist nicht für jeden ersichtlich, dass es sich hier um eine dokumentarische Arbeit handelt. Das liegt vielleicht auch daran, dass man gewohnt ist, einen Off-Kommentar zu hören. Oder dass es zumindest irgendeinen Sprecher gibt, der das Geschehen erklärt, es beschreibt, die Bilder in einen Kontext bringt. Noch dazu ist Pina selber nur selten im Film zu sehen, obwohl der Film doch nach ihr benannt ist. Dafür ist aber das Ensemble zu sehen und zu hören. Diese beschreiben ihre Gefühle und Erinnerungen häufig nur in wenigen Worten. Dafür lassen sie ihren Körper sprechen. In manchen Szenen hört und sieht man Pina auch selber, wenn alte Aufnahmen von ihr gezeigt werden.

Um *pina 3D* in den Dokumentarfilm einzuordnen, bietet es sich an den Begriff der Authentizität ins Spiel zu bringen. Auch aus dem Grund, weil Wenders selber immer großen Wert auf Authentizität in seinen Filmen legt.

Besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Begriff der Authentizität zu einem wichtigen Begriff geworden. Er beschreibt eine „Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit“¹⁰⁰. Während die Frage der Authentizität bei den Filmen laut Gunning noch keine Rolle spielte, hat sie besonders nach der NS-Zeit immer mehr an Bedeutung gewonnen. In den Propagandafilmen wurden Bilder plötzlich „in eine Argumentation eingebettet“¹⁰¹ und zur Manipulation benutzt. Dieser daraufhin entstandene kritische Blick auf Medien führte dazu, dass die Forderung nach Echtheit immer größer geworden ist.

⁹⁹ Hölzl, 14.12.2011.

¹⁰⁰ Knaller, Susanne/Müller, Harro, „Einleitung. Authentizität und kein Ende“, In: Knaller, Susanne/Müller, Harro (Hg), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm 2006, S. 7-16, hier: S. 7.

¹⁰¹ Gunning zitiert nach Heller, Heinz B., „Dokumentarfilm“, *LM Film*, http://www.franzreichle.ch/images/3pdfs_kurs/tx-dokumentarfilm.pdf, Zugriff: 16.03.2012, S. 2.

Heute bemüht man sich nicht nur in der Kunst und in den Medien darum, dass das Produkt authentisch ist, sondern auch in allen Bereichen des öffentlichen Lebens. So achten besonders Politiker darauf möglichst authentisch in den Medien und bei ihren Wählern anzukommen.

Hans Otto Hügel sieht in der Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft drei entscheidende Komponenten: die Aufrichtigkeit des Senders, die Echtheit der Botschaft und die Wahrnehmungsechtheit des Empfängers. Hügel führt aber auch weiter aus, dass sich diese drei Institutionen nicht mehr eindeutig trennen lassen.¹⁰²

Unter der Echtheit einer Botschaft versteht Hügel folgendes:

„Authentisch‘ ist ein Synonym für verbürgt (zuverlässig), echt, glaubwürdig. [...] Authentizität ist in solchen Fällen ein Ausweis der Provenienz. [...] Wird einer Sache/einem Foto das Prädikat Wahrhaftigkeit oder Authentizität zugeschrieben, ist damit gemeint, daß der Betrachter/der Zuhörer über die Provenienz nicht getäuscht wird, obwohl, und dies ist wichtig, Zweifel angebracht sind. [...] Authentizität ist das Versprechen unmittelbarer Erfahrung, der Unmittelbarkeit, sie sozusagen im Sprung hinweg über den durch ein Medium gesetzten Graben führt.“¹⁰³

Das Problem der Wahrnehmungsechtheit des Empfängers ist dicht damit verbunden und kommt vor, wenn der Empfänger das Dokument nur subjektiv betrachtet als echt und ehrlich ansieht, dies aber objektiv betrachtet nicht bestätigen kann.

Überdies ist der Sender aufrichtig, wenn er selber und seine kommunikative Botschaft wahr sind.¹⁰⁴

Auf den Dokumentarfilm übertragen bedeutet das, dass der Regisseur ein „ethisches Prinzip der Echtheit und Wahrheit“¹⁰⁵ achtet. Die Zuschauer gehen sowohl bei Dokumentarfilmen als auch bei Nachrichten davon aus, dass die Wirklichkeit gezeigt wird und legen Wert auf die „Dokumentenechtheit“.

¹⁰² Vgl. Höltgen, Stefan, *Schnittstellen – Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm*, <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1761/1761.pdf> 2009, Zugriff: 19.06.2012, (Orig. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn, Fachbereich Philosophie), S. 29-30.

¹⁰³ Ebda., S. 29.

¹⁰⁴ Vgl. ebda..

¹⁰⁵ Ebda., S. 30.

Auch Manfred Hattendorf spricht im Zusammenhang mit der Authentizität in Dokumentarfilmen von der „Wahrnehmung und Vermittlung von Wirklichkeit im künstlerischen Prozeß und in der Rezeption“¹⁰⁶. Er unterscheidet zwischen zwei Ansichten:

1. „Authentisch‘ bezeichnet die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalles als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die filmische Aufnahme den Prozeß beeinflusst hätte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.“¹⁰⁷
2. „Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ‚Glaubwürdigkeit‘ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption begründet.“¹⁰⁸

Diese beiden Sichtweisen lassen sich nicht unbedingt miteinander vereinbaren. Der erste Ansatz schließt den zweiten komplett aus. Der zweite Ansatz könnte den ersten allerdings integrieren. Hattendorf sieht die erste Definition als unzureichend an. Dass die Authentizität ausschließlich in der Quelle begründet ist, schließt die filmische Gestaltung komplett aus. Wenn also über Authentizität im Film gesprochen wird, kann der erste Ansatz diesem Diskurs nicht gerecht werden.¹⁰⁹ Wichtig sei es auf jeden Fall, dass der Film „nichtinszenierte (= ‚echte‘) Handlungen glaubwürdig abbildet, d.h. Vorgänge, die sich auch ohne Anwesenheit der Kamera so ereignet hätten.“¹¹⁰ Diese Definition deckt sich mit der Ansicht des Filmhistorikers Helmut Regel. Dieser definiert „dokumentarisch“ als eine Wirklichkeit, die nicht künstlich arrangiert und inszeniert ist, sondern auch in der Realität so existiert. Die Wirklichkeit soll also nicht für die Kamera und den Film künstlich in Szene gesetzt werden. Erst dann sei Authentizität im Dokumentarfilm gegeben.¹¹¹

Ein weiterer wichtiger Begriff im Zusammenhang mit Authentizität im Dokumentarfilm sieht Hattendorf in der „Nachprüfbarkeit“. Natürlich kann der Zuschauer, schon aufgrund seiner Möglichkeiten, nicht alles Gezeigte selber nachprüfen. Die Situationen und

¹⁰⁶ Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994, S. 62.

¹⁰⁷ Ebda., S. 67.

¹⁰⁸ Ebda..

¹⁰⁹ Vgl. ebda..

¹¹⁰ Ebda., S. 68.

¹¹¹ Vgl. ebda., S. 30.

Gegebenheiten im Film müssen aber mit seinem eigenen Bild übereinstimmen und einzuordnen sein.¹¹²

So bleibt die Frage offen, inwieweit *pina 3D* dokumentarisch und somit authentisch ist. Was zeigt Wenders und inwieweit entspricht dies der Wirklichkeit? Kommt der Zuschauer zu dem Schluss, dass das Gezeigte echt ist?

„Die Moral, der moralische Akt, der in jeder Einstellung gegeben ist durch die Einstellung dessen, der das zu verantworten hat, liegt in einem Respekt. Das ist ein Respekt vor dem, was da vor dieser Kamera und innerhalb dieser Einstellung sich einstellen soll, und vor dem, was dann möglichst wahrheitsgetreu und gemäß der Person oder der Sache, die sich da einstellen soll, hinübergerettet wird auf die Leinwand. Dieses Hinüberretten kann man, glaub ich, nur als einen Akt von Respekt bezeichnen. Man versucht, soweit wie möglich das zu respektieren, was es da gibt, und den Wahrheitsgehalt von dem, was man da transportiert, zu erhalten. [...] ich glaub, daß in jeder Einstellung in einem Film die Einstellung dessen und derer, die dahinterstehen und das zu verantworten haben, zu sehen ist. Ich glaub, daß jede Einstellung eines Films die Einstellung der Filmemacher widerspiegelt. Und daß man letzten Endes in jeder Einstellung sowohl das sieht, was vor der Kamera war, als auch immer das sieht, was hinter der Kamera ist. Für mich ist eine Kamera etwas, was in beide Richtungen funktioniert.“¹¹³

Hier wird deutlich, dass Wenders selbst den Anspruch hat, *Pina*, ihr Theater und ihr Ensemble, wahrheitsgetreu zu zeigen. Auch sieht man an diesem Zitat, dass Wenders wie Hülgel von drei Komponenten spricht: dem Sender, der Botschaft und dem Empfänger. Für ihn besteht insoweit ein Zusammenhang, dass der Sender die Botschaft respektiert und achtet. Des Weiteren spricht Wenders von einem wechselseitigem Verhältnis zwischen Sender und Botschaft. In diesem Fall müsste man also nicht nur *Pina* und ihre Arbeit sehen können, sondern auch viel von Wenders selber – von seiner Einstellung gegenüber *Pina*, seinem Denken und seinem Verständnis von Kunst, besonders vom Film. Gleichzeitig kann der Empfänger bzw. der Zuschauer das fertige Produkt sehen. Vielleicht müsste man dann sogar sagen, dass die Kamera nicht nur „in beide Richtungen funktioniert“, sondern in mehrere Richtungen. Denn am Ende gibt es nicht nur das Verhältnis zwischen Filmemacher und Botschaft, sondern auch die dritte Komponente – nämlich die des Publikums und was es aus dem Film macht.

¹¹² Vgl. ebda., S. 69-70.

¹¹³ Jansen, 1992, S. 101.

Um Wahrheit widerzuspiegeln und die Wirklichkeit zu zeigen, sind Wenders Bilder sehr wichtig. Jedes Bild steht für sich und hat einen Wert. Wenders sieht allerdings stets die Gefahr, dass Geschichten wichtiger werden als Bilder und damit die Authentizität verloren geht.

„In dem Moment, wo eine Geschichte nicht mehr zuläßt, daß man direkten Zugang hat zu den Dingen selbst, zu den Personen, zu der Stadt dahinter, zu den Gegenständen, sondern daß alles eine Funktion hat und alles eine Rolle hat und die Geschichte sozusagen die einzige übergreifende Wahrheit ist, dann habe ich zu nichts mehr ein Verhältnis.“¹¹⁴

Wie wichtig ihm Bilder sind, gerade bei Dokumentarfilmen, wird auch bei *pina 3D* deutlich. Besonders bei den Soli der Tänzer, wenn sie einleitend etwas über Pina erzählen, sieht man nur die obere Hälfte ihres Körpers. Dazu hört man ein Voice-over. Der Zuschauer sieht zwar nicht, wie die Tänzer sprechen, ihre Stimme ist jedoch über die Szene gelegt und zu hören. Dies macht den Anschein, als verfolge man den inneren Monolog der Tänzer oder ihre Gedankengänge. Durch das Voice-over wird eine sehr private Atmosphäre geschaffen. Der Moment, indem der Tänzer zwar zu hören ist, aber nicht spricht, ist sehr intim und persönlich. Diese Szenen ähneln in gewisser Hinsicht Portraits. Ihre jeweiligen Gesichter, welche zwischen traurigen, amüsierten und fröhlichen Ausdrücken wechseln, stehen im Mittelpunkt. Aus diesen Bildern kann man viel erkennen und lesen. Wenders zeigt hier, dass er, ähnlich wie ein Maler, die Begabung hat, Bilder für sich sprechen zu lassen.

Obwohl man Pina selber nicht oft sieht, schafft Wenders es durch viele Mittel Authentizität zu schaffen. Er lässt das Ensemble für Pina sprechen, wodurch die Zuschauer Informationen aus erster Hand bekommen. Hier wendet Wenders die gleiche Arbeitsmethode an, die Pina schon selber angewendet hat. Vor Drehbeginn opferte er viel Zeit um die Tänzer nach ihrer Choreographin zu befragen. Diese antworteten daraufhin sowohl mit Worten, als auch mit Bewegungen. Ausschnitte davon zeigt er dann später im Film. Zudem sind die meisten Ausschnitte, die Wenders von den vier Hauptstücken zeigt, Auszüge von Aufführungen aus dem Tanztheater Wuppertal. Dieses wirkt sehr authentisch. Man bekommt zwar dadurch, dass man einen Film sieht und nicht im Publikum

¹¹⁴ Ebda., S. 75.

sitzt einen anderen Blick auf die Dinge, der Tanz findet aber genau so auch bei normalen Aufführungen statt.

Wenders hat also im Film *pina 3D* durch viele Mittel dafür gesorgt, dass der Inhalt echt und authentisch wirkt. Man hat das Gefühl einen Einblick in Pinas Kunst und Arbeit zu bekommen.

4.2 Das Experiment mit 3D

Seitdem es die technische Möglichkeit gibt, Tanz durch den Film zu konservieren, besteht auch das „Problem des Transfers von der Dreidimensionalität des Raumes in die Zweidimensionalität des Bildes“¹¹⁵. Wenders hatte lange vor einen Film mit und über Pina zu drehen aber er „spürte, dass er noch keine Form gefunden hatte, Pina Bauschs einzigartige Kunst aus Bewegung, Gestik, Sprache und Musik im Raum adäquat umzusetzen“¹¹⁶. Erst als er den 3D-Film der Rockband U2 sah, schien er eine Möglichkeit gefunden zu haben, Pinas Tanz filmisch gerecht werden zu können. Die 3D-Technik sah Wenders als Voraussetzung für den Film *pina 3D*. Ohne diese würde es den Film über Pina von ihm noch immer nicht geben.

Dass Wenders den ersten 3D-Film in Europa dreht ist nicht verwunderlich, wenn man überlegt, dass er sich schon immer Ideen aus Amerika geholt und sie in seinem Film angewendet hat.

„Das amerikanische Kino in Wenders‘ Filmen lässt sich so einfach nicht abtun. Nimmt man ihnen ihren amerikanischen Pol, dann fallen sie in sich zusammen. Die lustbesetzte amerikanische Konsumkunst war für den jungen Wenders, darüber hat er selbst geschrieben, Befreiung von der Enge europäischer Erbauungskunst.“¹¹⁷

Wenders und seine Crew mussten sich aber am Anfang einigen Problemen stellen. So gab es bis zum Drehbeginn nur wenige Fachleute und Equipment in der digitalen 3D-

¹¹⁵ Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 13.

¹¹⁶ Booklet, *pina 3D*, Regie: Wim Wenders, Blue-Ray Disc, Neue Road Movies, 2011, Deutschland 2011, S. 8.

¹¹⁷ Grafe, Frieda, „Lob auf Wim Wenders“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 7-14, hier: S.8.

Technik in Europa. Es gab niemanden, der sich auskannte: „3D schien das bestgehütete Geheimnis zu sein“¹¹⁸. Der Stereograph Alain Derobe war schließlich derjenige, der mit seinem Wissen über die Spiegel-Rig-Prototypen den Film ein großes Stück weiter brachte. Viele Testaufnahmen bis kurz vor Drehbeginn sollten daraufhin mögliche Probleme reduzieren und die Technik perfektionieren.¹¹⁹

Laut Wenders ist es wichtig jeden Film neu zu entdecken und zu erkennen, wie er sich erzählen will und welche Bildersprache notwendig ist.¹²⁰ Tanz hat in diesem Sinne aufgrund der Bewegungen eine tolle Affinität zu 3D. Jeder Tänzer erobert mit seinem Körper den Raum neu und das kann der Film nun endlich durch die neue Technik zeigen.¹²¹

4.2.1 Die 3D Produktion

Die Filmcrew stand vor großen technischen Herausforderungen *pina 3D* qualitativ hochwertig in 3D zu filmen. 2009 war die Technik noch nicht stereotauglich genug. Zudem war vieles von dem Equipment gerade mal wenige Wochen alt und somit technisches Neuland. Dass es sich bei diesem 3D-Film um Tanz handelte, erschwerte die Situation noch.

„Man glaubt es zunächst nicht, erkennt aber dann schnell, dass es da verschiedene große Unterschiede gibt. Man kann nicht so Schwenken wie in einem Film, wegen der Nachzieheffekte, man kann nur mit einer Person schwenken, nicht gegen sie. Man kann die Kamera schön auf jemanden zu- oder wegbewegen, man bewegt immer den ganzen Raum, nicht die Kamera im Raum. Es ist alles viel komplexer, es gibt einfach sehr viel mehr technische Details, die man beachten muss.“¹²²

Das Team stand vor dem Problem, dass 3D zwar den Raum gut zeigen kann, aber nicht die Bewegung. Wenn sich ein Körper schnell bewegte, sah man plötzlich 1000 Arme und Beine. Die Bewegungen verwischten einfach und waren nicht scharf. Das lag daran,

¹¹⁸ Wenders, In: *Pina 3D*, Regie: Wim Wenders, DVD-Video, Neue Road Movies, 2011, Deutschland 2011, 1:03:56-1:04:00.

¹¹⁹ Vgl. Schmidt, Erwin M., „Über 3D. 3D-Producer Erwin M. Schmidt über den Produktionsprozess. Neue Möglichkeiten mit digitaler 3D-Technik“, Interview mit Wim Wenders, *Pina. Ein Film für Pina Bausch von Wim Wenders*, <http://www.pina-film.de/de/ueber-3D.html>, Zugriff: 22.06.2012.

¹²⁰ Vgl. Filmmagazin Celluloid, 2011, 16:42-16:50.

¹²¹ Vgl. ebda., 10:28-11:09.

¹²² Hölzl, 14.12.2011.

dass sie mit 24 Bildern pro Sekunde arbeiten mussten um den Standard in den Kinos einzuhalten. Dies ist ein grundsätzliches Problem, dass bei einem 2D-Film zwar nicht auffällt, aber bei dem 3D-Eindruck störend ist.

"Wir haben es auch getestet mit 50 Bildern pro Sekunde. Das war herrlich, alle Bewegungen waren ganz fließend, absolut harmonisch, elegant. Das Problem sind die Kinos. Weltweit können die 3D nur mit 24 Bildern pro Sekunde abspielen. An diesem Problem ist schon James Cameron bei Avatar gescheitert. Es wäre für die Zukunft wünschenswert, man könnte die Projektoren entsprechend umstellen."¹²³

Wenders erklärt die Technik, die schließlich beim Film angewendet wurde, sehr plastisch. Die Einsetzung von zwei Kameras führe dazu, das menschliche Sehen imitieren zu können. Während die eine Kamera das linke Auge imitiere, ersetze die zweite Kamera das rechte Auge. So seien die Informationsströme getrennt. Letzten Endes sei aber auf der Leinwand gar nichts – auch kein Raum. Man ließe die Informationsströme so getrennt, dass der Zuschauer sie erst in seinem Kopf wieder zusammen setzen müsse. So wie auch in der Natur das Sehen funktioniere. Man könne mit zwei Kameras der Physiologie des Sehens also sehr nahe kommen.¹²⁴

Es gibt zwei Möglichkeiten die beiden Kameras anzuordnen. Entweder laufen sie parallel oder sie stehen in einem 90 Grad Winkel in einer Spiegel-Rig eingebaut. Bei der Spiegel-Rig Methode, steht zwischen den beiden Kameras ein halbdurchlässiger Spiegel. Eine Kamera filmt durch den Spiegel, während die andere das Spiegelbild aufnimmt.¹²⁵

Die Außenaufnahmen unterschieden sich zu denen im Theater. Die Aufnahmen im Theater fanden mit Publikum statt und mussten in der Regel von vorne bis hinten durchgespielt werden. So waren mehrere Wiederholungen von einer Szene natürlich nicht möglich. Ein Teleskopkran machte es möglich, nah bei den Tänzern zu sein und ihre Bewegungen aufzunehmen.

Die Szenen draußen wurden mit einem eigens entwickelten 3D Steadycam-System gedreht. Dieses war kleiner und kompakter und somit viel mobiler im Vergleich zu den

¹²³ Ebda..

¹²⁴ Vgl. Filmmagazin Celluloid, 2011, 06:50-07:30.

¹²⁵ Vgl. Schmidt, <http://www.pina-film.de/de/ueber-3D.html>.

großen Studiokameras. Außerdem hatte man im Freien die Möglichkeit eher klassisch und szenisch zu drehen und bestimmte Sequenzen öfter zu wiederholen.¹²⁶

4.2.2 3D als neue Filmsprache

Mit den 3D-Filmen ist nicht nur die technische Entwicklung eine Errungenschaft, sondern auch aus künstlerischer Perspektive heraus etwas Einzigartiges entstanden. Es geht eigentlich „um eine andere Sprache. Dem Kino ist eine ganz neue Dimension dazugegeben. [...] Im Endeffekt versucht man das menschliche Sehen so gut wie möglich zu imitieren.“¹²⁷ Durch die 3D-Technik ist ein neues Medium entstanden. Wenders ist der Ansicht, dass Technik „an sich eigentlich langweilig [ist]. Technik ist nur relevant, wenn man etwas erzählen kann, was man vorher nicht erzählen konnte.“¹²⁸

Obwohl es 3D-Filme schon seit den 1950er Jahren gibt, sind sie erst in den letzten Jahren populär geworden. Ein Meilenstein in der Technik war der Film *Avatar*, der über 1,34 Mrd. Dollar eingespielt hat. Laut Wenders wird das 3D-Kino, abgesehen von *Avatar*, als Attraktion an sich benutzt. Die Filmemacher nutzen die 3D-Möglichkeit für wirtschaftliche Zwecke und lockten Zuschauer ins Kino, indem sie die Technik als Attraktion und als Spektakel präsentierten. Niemand hat sich vor *Avatar* getraut die 3D-Technik als das zu nehmen, was sie ist und was sie kann, sondern nur als das, was sie scheint.¹²⁹ Sie wurde aus kapitalistischen Gründen missbraucht, ohne die künstlerischen Möglichkeiten darin zu entdecken.

Wenders hingegen verwendet die Technik um den Film *pina 3D* zu erzählen. Er nutzt die Möglichkeit um den Tanz im Raum zu zeigen und Körperlichkeit abzubilden.

„Der Raum war im Kino immer eine bloße Behauptung. Es endete immer, egal was man gemacht hat, auf einer 2-dimensionalen Leinwand. Da konnte man die Kamera auf Schienen tun oder in Hubschrauber packen oder in Autos oder aus der Hand drehen. Es war immer letzten Endes eine Funktion. Und jetzt ist es keine Fiktion mehr. Jetzt habe ich, wenn ich jemanden vor mir sitzen habe im Kino den Körper vor mir, der eine Aura hat, der ein Volumen hat. Das ist eine

¹²⁶ Diese Ausführungen beruhen auf ein Gespräch mit dem Techniker Christian Meyer, das am 20.07.2012 geführt wurde.

¹²⁷ Filmmagazin Celluloid, 2011, 06:27-06:50.

¹²⁸ Ebda., 06:03-06:12.

¹²⁹ Vgl. ebda., 09:20-09:55.

völlig andere Präsenz. Und kann deswegen auch ganz was anderes erzählen. Kann mich als Zuschauer ganz anders berühren. [...] Orte sind ganz anders da. Ich kann da reingehen.“¹³⁰

Allerdings glaubt der Regisseur auch, dass wir derzeit nur erahnen können, was die 3D-Technik wirklich kann. Er habe erst an der Oberfläche gekratzt, sehe aber noch viel mehr Potential.¹³¹

Als symbolische Form des 3D ist die Tiefe zu nennen. Die Tiefe schafft eine Verbindung zur „Unendlichkeit des Raumes und einem Subjekt“¹³².

„Erst die Tiefe ist die eigentliche Dimension im wörtlichen Sinne, das Ausdehnende. [...] Das Erlebnis der Tiefe ist [...] ein [...] vollkommen schöpferischer Akt. [...] Er schafft aus dem Strom der Empfindungen eine formvolle Einheit, ein bewegtes Bild.“¹³³

Die Tiefe macht es möglich, dass man mehrere Ebenen sieht und Räume hinter Räumen sehen kann. So tauchen mehrere Ebenen auf und Körperlichkeit wird sichtbar.

Es gibt aber auch Kritiker der neuen Kunst. So war besonders der französische Filmkritiker, André Bazin, der Ansicht, dass in der 3D-Technik keineswegs die Möglichkeit besteht die Realität wahrheitsgetreu nachzubilden.

„So wenig wie die Farbe im Film als Aspekt eines ‚puren Realismus‘ verstanden werden kann, weil sie, wie Bazin ausführt, eine ganze Reihe neuer Konventionen mit sich brachte, durch die Filme der Malerei ähnlicher sähen als der Realität, so wenig komme das stereoskopische 3D-Kino mit den zweifarbigen Brillen der Realität näher. Indem der Eindruck von Räumlichkeit dank der Brillen nur ‚in einem grausigen, vagen Zustand‘ möglich werde, so Bazin, wirke die dertart entworfene Filmrealität letztlich irrealer und unnahbarer als jeder ‚flache Schwarzweiß-film‘.“¹³⁴

Allerdings muss man sagen, dass sich die Technik in den letzten Jahren stark verbessert hat. Und auch, wenn wir im Kino nie den „puren Realismus“ sehen werden, so hat das neue Medium doch eine viel höhere Affinität Tanz darzustellen, als das 2D-Kino.

¹³⁰ Ebda., 07:53-08:47.

¹³¹ Vgl. ebda., 10:15-10:27.

¹³² Günzel, Stephan, „Das Verlangen nach Tiefe – Zur Geschichte und Ästhetik von 3D-Bildern“, In: Distelmeyer, Jan/Werdich, Nora Johanna (Hg) u.a, *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 67-97, hier: S. 87.

¹³³ Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München: Beck 1998, S. 218.

¹³⁴ Distelmeyer, Jan/Werdich, Nora Johanna u.a., „Eroberung der Realität – 3D und André Bazin. Eine Einleitung“, In: Distelmeyer, Jan/Werdich, Nora Johanna (Hg) u.a, *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 7-15, hier: S. 12.

Für Wenders kam die 3D-Technik, die es bis dato im Kino gab, nicht in Frage. Bis zu der Zeit liefen im Kino nur ein paar Horror- und Animationsfilme in 3D. Bei diesen Filmen stand die Technik an sich im Zentrum. Ein Säbel kam auf den Zuschauer zugefahren und war somit die Attraktion des Films. Im Gegensatz dazu hatte noch niemand „mit echten Menschen und an wirklichen Schauplätzen [...] gedreht“¹³⁵.

Bei *pina 3D* sollte dies jetzt zum ersten Mal stattfinden mit der Hilfe des Stereographen Alain Derobe. Hier sollte die Tanzkunst von Pina Bausch im Mittelpunkt stehen. Die 3D-Technik stellte hier nur ein Mittel dar, um sie würdig darzustellen. Sie sollte ganz uneitel und pur ein Mittel zum Zweck sein. Die Affinität zwischen Tanz und 3D müsse dabei gezeigt werden, ohne dass die Technik im Mittelpunkt stünde.¹³⁶

Wenders hat es im Film *pina 3D* geschafft, die 3D-Technik nicht als Attraktion zu präsentieren, sondern Pinas Tanz noch authentischer darzustellen. Immer wieder wird eine Tiefenstaffelung sichtbar, die es auf einer 2D-Leinwand nicht gibt. Gerade bei *Le sacre du printemps* wird durch diese Staffelung der Raum ganz anders wahrgenommen. Man sieht mehrere Ebenen und wie sich die Tänzer im Raum formatieren.

Auch die Bewegungen der Tänzer haben eine große Affinität zu 3D. Der Film zeigt aber, dass nicht nur der Tanz eine Neigung zu 3D hat, sondern unter anderem auch die Fahrt der Schwebbahn durch diese Technik beeindruckend ist. Man fühlt sich dem Gezeigten näher und hat das Gefühl, man sei bei den Tänzern auf der Bühne, in der Schwebbahn, oder an welchen Orten sie auch gerade im Film tanzen.

4.3 Die Intermedialität von Tanz und Film

Spätestens seit den 1990er Jahren ist Intermedialität keine Ausnahme mehr. „Daß sich mediale Ausdrucksformen und Gattungen aufeinander zu bewegen, sich mischen, gegenseitig durchdringen und aufeinander Bezug nehmen“¹³⁷ kommt immer häufiger vor. In diesem Fall nimmt Wenders mit seinem Film *pina 3D* Bezug auf das Tanztheater Pina Bausch. Pina hat es mit ihrem Tanz schon geschafft unterschiedliche Disziplinen

¹³⁵ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 1:04:06-1:04:10.

¹³⁶ Vgl. ebda., 1:03:47-1:04:15.

¹³⁷ Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002, S. 1.

und Gattungen miteinander zu verflechten. Die Konservierung im Film führt zudem zu neuen Charakteristiken und Seiten.

„Eine Bühne – kein Publikum. Ein Tanzstück wird aufgeführt. Studio-Produktion. Der Kameramann dreht das Bühnenstück in einer Einstellung. Stellvertretend für spätere Betrachter werden Ausschnitte der Szenerie in den Blick und aus dem Blick gerückt, in dem die Kamera zoomt und schwenkt – und dies immer genau im richtigen Moment! Hier ist eine ‚wissende Kamera‘ am Werk.“¹³⁸

Tanz ist etwas Dynamisches und ist so mit dem Problem der Transitorik verbunden. Die Stücke bestehen immer nur in dem Augenblick, in dem sie auch gespielt werden. Durch den Film entsteht aber jetzt die Möglichkeit, das „Flüchtige, Transitorische, Vergängliche, Abwesende festzuhalten, es still zu stellen und ‚auf den Begriff zu bringen“¹³⁹. Sowohl die Kopräsenz der Zuschauer und Tänzer als auch die ganze Atmosphäre und Aura, die damit verbunden sind, fehlen dadurch. Auch ist die Wahrnehmung stark eingeschränkt, da der Regisseur allein entscheidet, welche Bilder das Publikum jetzt auf der Leinwand sehen kann und welches Detail hervorgehoben wird. Die Kamera verläuft genauso wie der Rest des Stückes nach Drehbuch. Das Problem der Räumlichkeit, womit der Tanz im Film früher zu kämpfen hatte, ist immerhin annähernd durch die 3D-Technik aufgehoben worden.

Auch wenn ein Film das Live-Erlebnis einer Tanzaufführung nicht ersetzt, eröffnet diese technische Möglichkeit doch ganz andere Türen der Wahrnehmung und des Verständnisses. Der Film *pina 3D* dient dazu, das Werk Pinas zu dokumentieren und haltbar zu machen. Es ist nun möglich sich ihr Werk immer und immer wieder anzuschauen und einzelne Sequenzen genauer zu betrachten. Auch der Choreographin selber war es wichtig ihre Stücke zu konservieren. Aus diesem Grund führte sie ihre Stücke immer und immer wieder auf, so dass sie nicht in Vergessenheit geraten konnten.¹⁴⁰

Durch den Tanz im Film verändert sich der Tanz und man kann ihm andere Eigenschaften zuschreiben. Man könnte auch sagen, dass hier ein neues Medium geschaffen wird. Die vier Hauptstücke im Film *Le Sacre du Printemps*, *Vollmond*, *Kontakthof* und *Café*

¹³⁸ Mohn, Bina Elisabeth, „Kamera Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung“, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 173-194, hier: S. 173.

¹³⁹ Brandstetter, Klein, 2007, S. 12.

¹⁴⁰ Vgl. Hölzl, 14.12.2011.

Müller sieht man nicht mehr in seiner vollen Länge, sondern nur Ausschnitte davon. Wenders hat sich hier Gedanken gemacht, welche Teile der Inszenierungen er am wichtigsten für den Film erachtet und dem Publikum zeigen möchte. Zudem sind die Stücke teilweise von Schnitten unterbrochen in denen dann Kommentare von Tänzern zu sehen sind oder eine spätere Sequenz des Stückes gezeigt wird. Auch Kommentare von Pina sind manchmal zu hören.

Bei der Frage, wie Tanz im Film festgehalten werden kann, standen Wenders und Pina vor einigen Problemen. Manche Stellen in Pinas Stücken seien laut Wenders zu graphisch inszeniert gewesen, sodass er sie bei den Dreharbeiten zu *pina 3D* etwas ändern musste und diese Sequenzen mehr wie einen Film in Einstellungen aufgelöst hat.¹⁴¹

„In den Vorbesprechungen zwischen Pina und mir ging es oft darum, wie man das Bühnengeschehen filmt und wie die Kamera mit den Choreographien umgeht. Pina hatte ja die Stücke für den Zuschauer im Saal inszeniert und ihre Bilder auf ihnen ausgerichtet und wollte, dass diese Perspektive beim Drehen bewahrt würde. Ich hatte dann Pina auch versprochen eben diese Sichten aufrechtzuerhalten und keinen Schuss in Richtung Publikum zu machen. Das hätte sie nicht gewollt.“¹⁴²

In genau einer Situation macht Wenders aber genau dies. In einer Szene bei *Le Sacre du Printemps* schauen die Tänzer direkt in die Kamera. Die Frauen kommen, eine nach der anderen, zu einem männlichen Tänzer und halten ihm das rote Kleid hin. Dabei sieht man nicht als Dritte unbeteiligte Person, wie die beiden sich anschauen, sondern sieht dem jeweiligen Tänzer direkt ins Gesicht. Anstatt den Gegenüber anzusehen, wandert ihr Blick direkt in die Kamera.¹⁴³

¹⁴¹ Vgl. Wenders, In: DVD *pina 3D*, 09:50 – 10:00.

¹⁴² Ebda., 10:00 – 10:30.

¹⁴³ Vgl. DVD *pina 3D*, 10:51 – 11:30.



Abbildung 1: Der Gegenschuss bei *Le sacre du printemps*

Diese Kameraeinstellung wird nur selten im Film benutzt, da das Medium Film dadurch präsent ist. Die Kamera hat keine beobachtende Rolle mehr, sondern wird direkt mit einbezogen. Die Zuschauer haben dadurch eine besondere Nähe zu den Tänzern. Sie können alle Details ihrer Gesichter und Emotionen sehen.

Wenders sagt selber, dass er überrascht davon war, wie wirkungsvoll und ohne jegliches Augenzwinkern die Tänzer direkt in die Linse gucken konnten. Er erklärt sich dies so, dass das Ensemble von Pina ja immer gelernt habe keine Rolle zu spielen, sondern sich selbst zu zeigen und zu präsentieren.¹⁴⁴ Somit konnten sie auch mit ganzer Überzeugung und Selbstbewusstsein sich der Kamera stellen und ihren Emotionen Ausdruck verleihen.

Es gilt also besonders bei der Interpretation der vier Hauptstücke darauf zu achten, welche Auswirkungen die Kamera auf den Tanz und die Inszenierung hat. Welche Mittel hat Wenders eingesetzt und wie verändert sich Pinas Choreographie durch die Anwesenheit der Kamera?

¹⁴⁴ Vgl. Wenders, In: DVD *pina 3D*, 10:51 – 11:30.

Ebenfalls charakteristisch für den Film sind die Soli der Tänzer, die nicht im Theaterraum stattfinden. Für Wenders typisch, entstanden sie an wichtigen Orten der Stadt Wuppertal. So ist ein Steinbruch, der Wald oder auch die Schwebebahn zu sehen. Das Herausreißen aus dem Theaterraum eröffnet ganz andere Möglichkeiten. Die schnellen Ortswechsel und das Einbeziehen der Natur und der Umgebung werden erst durch den Film möglich. Pinas Tanztheater zusammen mit Bildern aus der Stadt, in der sie ihr ganzes Leben lang gearbeitet hat, verleihen dem Film eine starke Authentizität.

Viele Eindrücke und Gefühle der Tänzer können durch den Ort verstärkt werden.

4.4 Filmanalyse

Die kommende Filmanalyse soll beschreiben, was Wenders von Pina im Film zeigt und wie er es erzählt. In *pina 3D* sind die vier Stücke *Le sacre du printemps*, *Café Müller*, *Kontakthof* und *Vollmond* zu sehen. Wenders hat sich für sehr unterschiedliche Stücke von Pina entschieden um die Bandbreite ihres Theaters zu zeigen. Bei der Analyse wird darauf eingegangen, was Pina mit ihrem Stück ausdrücken wollte und wie Wenders dies im Film zeigt. Durch die Intermedialität von Tanz und Film ändert sich die Dramaturgie des Stücks. Es handelt sich jetzt nicht mehr ausschließlich um Werke von Pina, sondern auch Wenders' Handschrift ist zu erkennen. Außerdem werden bei der Analyse die Themen *Frauen und Männer* und *Elementares* herausgearbeitet. Eindeutige Interpretationen ihrer Stücke lehnt Pina zwar ab, es lässt sich aber immer wieder ein Geschlechterkampf sowie ein Bezug zu Elementen entdecken. Wenders zeigt diese Themen nicht nur in Pinas Stücken, sondern greift sie auch in den Soli immer wieder auf. Die Interpretation der Titelmusik und die Beschreibung von Raum und Zeit im Film sollen die Filmanalyse abrunden.

4.4.1 *Le sacre du printemps* – Die gewalttätige Gruppendynamik

Das erste von vier großen Stücken, das Wenders im Film *pina 3D* zeigt, ist *Le sacre du printemps*. Es ist eins der „meistgespielten und erfolgreichsten Stücke der Wuppertaler Kompanie“¹⁴⁵. Dazu ist es eins der wenigen Stücke von Pina, in welchem die ganze Zeit getanzt wird und das auf den Grundlagen des klassischen Tanzes beruht. *Le sacre du printemps* vereint klassischen Tanz mit bemerkenswerter Schauspielkunst und einem vorgegebenen Libretto. Dazu hört man die Musik von Igor Strawinski.

Das Stück beginnt im Film mit dem Ausschütten des Torfes auf der Bühne, welcher das einzige Requisit ist. Der Torf verwandelt „den Raum in eine zeitlos archaisch wirkende Arena“¹⁴⁶. Man sieht also Vorbereitungen des Stücks und Das-in-Szene-Setzen der Bühne, was man bei einem Theaterbesuch normalerweise nicht sehen würde. Der Film beginnt daraufhin mit der Szene im Stück, wo eine Tänzerin ganz zärtlich und leidenschaftlich auf dem Boden liegt. Unter ihrem Bauch ist ein rotes Kleid zu sehen, wodurch der Anschein erweckt wird „als ströme Blut aus ihrem vorderen, oberen Körperbereich.“¹⁴⁷ Auf ihr ist ein Lichtstrahl und alles andere um sie herum ist so dunkel, dass man nichts anderes sieht außer ihr. Die Kamera zeigt sie in einem hohen Winkel in der Totalen. Die Frau wirkt durch diese Distanz und die Dunkelheit um sie herum verlassen und schutzlos.

Daraufhin kommt eine zweite Tänzerin auf die Bühne gerannt. Ihr Weg ist mit Licht beflutet. Sie sieht die andere Frau nicht und widmet ihr auch keine Aufmerksamkeit. Dann kommt ein Schnitt und man sieht die Tänzerin mit dem roten Kleid aus der Nähe. Sie streicht mit ihren Händen über den Boden und schmiegt sich leidenschaftlich an das Kleid. Im Hintergrund tauchen währenddessen weitere Tänzerinnen auf. Durch die 3D-Technik entstehen eine Tiefenstaffelung und eine Räumlichkeit, die auf einer 2D-Leinwand nur ansatzweise so gezeigt werden könnten. Durch diese Technik sind die Frauen auf mehreren Ebenen hintereinander zu sehen.

¹⁴⁵ Servos, 2008, S. 39.

¹⁴⁶ Ebda., S. 41.

¹⁴⁷ Thurner, Christina, „Prekäre physische Zone: Reflexion zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*“, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 47-58, hier: S. 49.

Andere Tänzerinnen strömen hinein und die Bühne erhellt sich langsam. Jetzt räkeln sich mehrere Frauen auf der Erde. Nur eine Frau steht in der Mitte und tanzt. Alle tragen das gleiche weiße Kleid, welches leicht durchsichtig ist und viel nackte Haut und Teile der Brüste zeigt. Als die Kamera wegzoomt, sieht man in einer extremen Totalen die komplette Bühne und alle Tänzerinnen. Man hat den Blick von den hinteren Reihen im Publikum. Man sieht wie der Torf fein säuberlich in einem Quadrat auf dem Boden platziert wurde und Köpfe in den vorderen Sitzreihen. Durch diese Einstellung kommt das Bewusstsein zurück, dass es sich um ein Stück handelt, das auf der Theaterbühne stattfindet. Durch die 3D-Technik und die Nahaufnahmen ist man teilweise so in das Stück vertieft, dass man vergisst, dass *Le sacre du printemps* auf der Bühne gespielt wird. Die Distanz, die sonst im Theater fühlbar ist, fehlt hier.

Während die Tänzerinnen die ganze Bühne bespielen und von einer Ecke in die andere rennen, heben sie immer wieder ihr Kleid hoch. Zu sehen ist nackte Haut und hautfarbene Unterwäsche. Zur gleichen Zeit ist die Frau mit dem roten Kleid noch immer auf dem Boden. Sie schaut es intensiv an und lässt es durch ihre Hände gleiten. Um sie herum werden die Tänzerinnen immer dynamischer und wilder. Die Frau steht mit dem roten Kleid auf und guckt verunsichert. Als plötzlich alle in der gleichen Sekunde stehen bleiben, streckt sie ihre Hände, in denen das Kleid liegt, lässt es fallen und rennt weg. Alle starren ängstlich auf das Kleid, ohne es aus den Augen zu lassen und langsam formiert sich die Gruppe. Sie stehen gemeinschaftlich zusammen, während von dem roten Kleid eine Bedrohung auszugehen scheint.

Die Frauen beginnen daraufhin zu tanzen und schlagen sich ihren Arm immer und immer wieder wie einen Dolch in den Unterleib.

Daraufhin gibt es einen Schnitt und man sieht alte Probeaufnahmen von *Le sacre du printemps* mit Pina.¹⁴⁸ Es handelt sich um Dokumentarmaterial von 1975. Es ist die gleiche Szene zu sehen und die Tänzerinnen schlagen auch hier mit ihren Armen in ihren Körper.

Der Film macht anschließend einen Sprung und es ist ein späterer Teil des Stückes zu sehen. Im Hintergrund steht eine Gruppe von Männern, während die Frauen einheitlich im vorderen Bild tanzen. Rechts im Bild sieht man die gleiche Frau wie am Anfang mit dem roten Kleid auf dem Boden sitzen. Sie rennt anschließend mit den anderen Frauen

¹⁴⁸ Vgl. DVD *pina 3D*, 06:16-06:40

nach hinten und tanzt, während die Männer jetzt tanzend im Vordergrund zu sehen sind. Auch hier wird wieder die Tiefenbildung deutlich.

Sowohl die männlichen als auch die weiblichen Tänzer „werden durch ein stark ausdrücktänzerisches Bewegungsmaterial [...] unterschiedlich charakterisiert“¹⁴⁹. Während die Männer eine dynamische Sprunggewalt entwickeln, zeigen die Frauen viel fließendere Bewegungen. Hier sind zwei Gruppen zu erkennen, welche „auf der Bühne das Bild eines Gemeinschaftskörpers“¹⁵⁰ präsentieren. Sie zeigen sich nicht nur äußerlich einheitlich, sondern drücken auch mit der Körpersprache einen kollektiven Willen und gemeinschaftliche Gefühle aus.

Als die Männer im Hintergrund mit dem Rücken zum Zuschauer stehen, stoßen die Frauen sich erneut ihren Arm in den Unterleib. Die Kamera ist bei dieser Szene ganz intensiv an der Szene dran, während die Frauen immer näher und näher auf den Zuschauer zukommen.

„Das ist so ungeheuer körperlich, wie die Frauen da langsam auf uns zukommen und sich so brutal in den Leib hauen. Da wollte ich mit der Kamera einfach nah dabei sein. So wie ich mir das als Zuschauer habe wünschen können. Auch weil man die Architektur besser versteht, wenn man sie aus so einer privilegierten Sicht sehen kann.“¹⁵¹

Wenders lag bei den Dreharbeiten viel daran, die Dynamik und Aura im Film mindestens genauso intensiv vermitteln zu können, als würde man im Publikum sitzen. Des Weiteren hat er die Kamera als Chance gesehen, Dinge zu zeigen, die dem Zuschauer im Saal vielleicht verwehrt bleiben würden. Im Film tauchen immer wieder Sequenzen auf, die dies bestätigen.

Im weiteren Verlauf des Stückes bleibt der auserwählte Mann vor dem roten Kleid stehen, woraufhin die anderen aufhören zu tanzen. Er lässt sich auf den Boden fallen und langsam auf das Kleid gleiten.

Das Bild verblasst langsam und man sieht eine alte Aufnahme von Pina.

¹⁴⁹ Servos, 2008, S. 42.

¹⁵⁰ Siegmund, Gerald, „Rot und Tot. Der Körper als Fragezeichen in Pina Bausch Le Sacre du Printemps“, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 59-71, hier: S. 62.

¹⁵¹ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 07:27-7:53.

„Es kommt natürlich vor, dass es Situationen gibt, wo man nichts mehr sagen kann. Wirklich sprachlos ist. Es ist ja alles nur ein Ahnbar machen. Auch wenn ich Worte benutze, geht es ja eigentlich nicht um die Worte, sondern um was ganz bestimmtes ahnen zu lassen. Und ich glaube, da fängt dann auch der Tanz wieder an.“¹⁵²

Wenders baut während der Aufzeichnung von *Le sacre du printemps* dieses Zitat von Pina ein. Man hört ihre Stimme im Voice-over, während man eine Aufnahme von ihr in schwarz-weiß sieht. Dadurch bekommt man das Gefühl, als könnte man Pinas Gedanken hören. Das Zitat passt sehr gut in die Szene. Die Frauen stechen sich nicht wirklich einen Dolch in den Unterleib, sondern deuten dieses nur an. Daraus kann man schließen, welche Qualen sie erleiden und wie sie unter der kommenden Opferung leiden. Pina lässt in ihren Stücken häufig nur Dinge erahnen. Der Tanz führt dann dazu, dass die Gefühle und Intentionen transportiert werden. Wenders könnte gerade diese Szene für das Kommentar ausgesucht haben, da auf der einen Seite das dynamische Stoßen des Armes in den Unterleib der Frauen sehr charakteristisch für das Stück ist. Auf der anderen Seite lässt das Hinabgleiten des Mannes auf das rote Kleid viele Interpretationen zu. Er nähert sich langsam dem Kleid, das für die Frühlingsopferung steht. Das könnte bedeuten, dass die Opferung bald bevorsteht und immer näher kommt, aber auch, dass durch die Opferung eine große Last auf ihm liegt.

Pina benutzt hier keine Worte. Durch die Bewegungen und den Tanz lässt sie erahnen, wie die Tänzer sich fühlen. Sie benutzt die Körper als Medium und internationale Sprache, um mit dem Publikum in Kontakt zu treten.

Das Stück geht an einer späteren Stelle weiter. Die Frauen tanzen weiter um das Kleid herum. Die Tänzerinnen halten sich teilweise dabei fest, als ob sie sich Halt geben wollten oder an dem anderen festhalten müssten. Schließlich formatieren sie sich in einem Kreis zusammen. Sie stehen dabei ganz dicht beieinander, als wollten sie sich gegenseitig schützen. Gleichzeitig wird deutlich, dass sich niemand dem Kollektiv entziehen kann. Daraufhin tritt eine nach der anderen aus dem Kreis heraus mit dem roten Kleid in der Hand, um es dem auserwählten Mann entgegen zu halten.

¹⁵² Pina, In: *DVD pina 3D*, 08:45-09:09.



Abbildung 2: Der Anführer wählt das Frühlingsopfer

Die beiden Gruppen bilden dabei ein einheitliches Bild – „mit Ausnahme des ‚ausgewählten‘ Mannes [...] folgen alle Tänzer und Tänzerinnen der gleichen Bewegungssprache, was ein homogenes Körperbild erzeugt.“¹⁵³ Während die Frauen sich im Kreis einander zuwenden, stehen die Männer einheitlich mit dem Rücken zur Mitte. Beide Gruppen stehen sich gegenüber, wodurch der Kampf und die Distanz zwischen Frauen und Männern deutlich werden.

Dies ist auch die Szene, wo die Kamera den Gegenschuss macht. Man schaut dem ausgewählten Mann und der Frau, die das rote Kleid entgegen hält, direkt ins Gesicht. Schlussendlich entscheidet sich der Mann für ein Frühlingsopfer und reißt sie, zusammen mit dem roten Kleid, an sich.

„Auch hier ist bereits die Problematik männlicher und weiblicher Rollenfixierung skizziert. Die Macht geht vom Mann aus, dem die Frau verfügbares Material ist, dessen er sich nach Belieben bedient.“¹⁵⁴

Die Frau wird „als Objekt und Opfer gezeigt“¹⁵⁵, die keine andere Wahl hat als sich den Männern hinzugeben.

¹⁵³ Siegmund, 2007, S. 63.

¹⁵⁴ Servos, 2008, S. 40.

¹⁵⁵ Ebda., S. 43.

Beide Gruppen fangen daraufhin, während auch die Musik ihren Höhepunkt erreicht, energiegeladen an zu tanzen. Der auserwählte Mann steht währenddessen mit dem Frühlingsopfer in der Mitte.

„Männer und Frauen formieren sich zum magischen Zeichen des Kreises und beginnen in einer dem ethnischen Tanz entlehnten Bewegungssprache das Ritual der Erdanbetung.“¹⁵⁶

Beide Gruppen folgen dem gleichen Rhythmus. Die Bewegungen werden auf dem Torf sichtbar. Wo am Anfang noch ein glatter Boden zu finden war, ist jetzt die „Kampfstätte auf Leben und Tod“¹⁵⁷ zu erkennen.

Es folgt ein Schnitt und das Opfer trägt jetzt das rote Kleid. Der auserwählte Mann steht hinter ihr und hält sie fest. Wenn man genau hinhört, nimmt man Atemgeräusche von beiden wahr. Dies führt zu einem Gefühl von „Nähe und Intimität“¹⁵⁸. Gleichzeitig kommen die Tänzer und Tänzerinnen im Hintergrund immer weiter auf die beiden zu. Sie stehen jetzt nicht mehr klar getrennt voneinander in Gruppen, sondern tanzen alle zusammen in einer Einheit. Am Höhepunkt angelangt, führt der Mann das Opfer zu der Gruppe, die nun aus Männern und Frauen besteht. Sie stehen sich gegenüber, während er den Tänzern das Frühlingsopfer entgegen drückt. Diese bewegen sich rhythmisch auf und ab. Dem Opfer ist die Angst und Verzweiflung ins Gesicht geschrieben. Die Inszenierung „orientiert sich [...] an der ursprünglichen Opferhandlung, gestaltet diese aber aus der Perspektive derer, die das Todesurteil treffen könnte: voller Angst und voller Mitleid, doch berstend vor Erotik und Sexualität.“¹⁵⁹ Das Opfer reißt sich schließlich los und rennt weg. Das Ende, in dem sich die Frau schließlich zu Tode tanzt, fehlt. Wenders hat sich bewusst dagegen entschieden. Man sei „vom bloßen Zuschauen schon fix und fertig“¹⁶⁰ und dies wollte er nicht am Anfang seines Films.

Das Stück ist sehr kraftvoll und energiegeladen. Jeder Tänzer tanzt mit jeder Faser seines Körpers und seiner Seele. Das war auch Wenders wichtig zu zeigen.

¹⁵⁶ Servos, 2008, S. 42.

¹⁵⁷ Ebda., S. 41.

¹⁵⁸ Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher*, 2. erweiterte Auflage, Heidelberg: dpunkt 2008, S. 128.

¹⁵⁹ Schmidt, 1998, S. 44.

¹⁶⁰ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 13:47-13:50.

„*Le sacre du printemps* ist unglaublich physisch und geradezu gewalttätig. Die Tänzer gehen da immer wieder ans Limit ihrer Kräfte und es gibt auch oft genug Verletzungen. Die Rolle des Opfers ist so kraftraubend, das meistens zwei Tänzerinnen die Aufführung abwechselnd spielen.“¹⁶¹

So ist es nicht verwunderlich, dass Wenders sich die zentralen und dynamischsten Szenen, abgesehen von der Schlusszene, aus dem Stück herausgesucht hat. Er will veranschaulichen, wie viel die Tänzer von sich zeigen und opfern um das Stück authentisch zu präsentieren. Er filmt die zentralen Momente von *Le sacre du printemps* um dem Zuschauer einen guten Einblick in das Stück und die Arbeit von Pina zu geben. Dabei werden sowohl die Sinnlichkeit der Körper am Anfang des Stückes sichtbar, als auch die gewaltsame Opferung am Schluss.

„In diesem Stück ist eine große Palette von Wünschen, Sehnsüchten und Ängsten vorhanden. In ihm steckt auch eine große Suche. Es gibt zärtliche Passagen, wo man Kontakt, Verbundenheit, Sinnlichkeit sucht und es gibt Passagen, wo jeder ums Überleben kämpft. Eine zentrale Passage ist die, wo es darum geht, wer das potentielle Opfer ist. Ich erlebte das einerseits als eine Sehnsucht, mich für ein Ganzes aufzugeben und gleichzeitig erlebte ich die Angst, die Auserwählte sein zu können und die Verantwortung und Konsequenzen dafür zu übernehmen. Das ist für mich auch ein Forschungsprozess von ‚Mensch sein‘. Das sind ja ganz tiefe, essentielle Erlebnisse.“¹⁶²

Dieses Zitat von der Tänzerin Gitta Barthel zeigt, wie sehr das Ensemble dieses Stück lebt und wie viele Gefühle damit verbunden sind. Die ausgesuchten Passagen von Wenders, die sowohl die kraftraubende Arbeit der Tänzer, als auch verkürzt die Geschichte des Stückes präsentieren, erscheinen also als durchaus sinnvoll.

¹⁶¹ Ebda., 12:52-13:13

¹⁶² Klein, Gabriele, „Die Performanz des Rituals. Gabriele Klein im Gespräch mit Gitta Barthel“, Interview mit Gitta Barthel, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007 [1], S. 75-81, hier: S. 78.

4.4.2 *Café Müller* – Das Schlüsselwerk

Wenders beschreibt *Café Müller* als „ein Schlüsselstück“¹⁶³ von Pina. Es war nicht nur das Stück, das er als erstes von ihr gesehen hat und somit seine „Einstiegsdroge“¹⁶⁴, sondern auch das Stück, das zum Verständnis von Pinas Kunst und ihres Universums beiträgt. Es ist zudem das einzige ihrer Stücke, bei dem sie selber die Hauptrolle spielte. Mit dem nichtssagenden Titel ist ein Café aus der Stadt Solingen in Deutschland gemeint, in dem Pina als Kind Süßigkeiten kaufte. Im Stück ist das *Café Müller* allerdings ein düsterer, trauriger Ort.

Wenders beginnt die Einführung des Stücks damit, dass der Tänzer Andrey Berezin eine Filmrolle einlegt, auf der eine alte schwarz-weiß Aufzeichnung von *Café Müller* zu sehen ist. Im Saal sitzt das Ensemble und schaut sich den Film auf der Leinwand an. Gemeinsam sehen sie vergangene Aufführungen von Pina und werden so an sie und ihre Arbeit erinnert. Der Film trägt hier genauso zur Erinnerung bei, wie auch der Film *pina 3D* zu unserer Erinnerung beitragen soll. Das 2D-Filmmaterial als Vorführung zu zeigen hat aber nicht nur einen künstlerischen Aspekt, sondern auch einen technischen. Dadurch, dass das Filmmaterial im Film gezeigt wird, wird dem alten 2D-Material eine räumliche Einordnung gegeben.¹⁶⁵ Am Ende ist dieser Film im Film, genauso nämlich wie der Rest des Films, für den Zuschauer in 3D zu sehen.

Daraufhin hört man Pina.

„Café Müller. In diesem Stück hab ich ja auch mitgetanzt. Das ist ein Stück, wo immer die Augen geschlossen sind. Dann irgendwann haben wir wieder das Café Müller gemacht und ich konnte mein Gefühl nicht finden. Also ein ganz bestimmtes Gefühl, das für mich so wichtig war. Und dann hab ich auf einmal festgestellt, dass es ein großer Unterschied ist, wenn ich also meine Augen geschlossen habe, ob ich nach unten gucke oder ob ich so gucke. Und das war der ganze Unterschied.“¹⁶⁶

Das Bild wechselt von den vergangenen *Café Müller*-Aufzeichnungen zu dem Interview, in dem Pina diesen Kommentar spricht. Gleichzeitig sieht man die Hinterköpfe des Ensembles, wie es sich diese Aufzeichnungen ansieht. Dies zeigt, dass der Film und diese Momentaufnahmen von Pina nicht nur für das Publikum aufgearbeitet werden,

¹⁶³ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 26:03-26:04.

¹⁶⁴ Ebda., 12:54-12:55.

¹⁶⁵ Vgl. ebda., 1:00:24-1:00:35.

¹⁶⁶ Pina, In: DVD *pina 3D*, 17:00-17:32.

sondern auch für Wenders und das Ensemble. Sie hören ihr auch nach ihrem Tod noch still und bedächtig zu.

Auf der anderen Seite dient der Kommentar von Pina dazu zu zeigen, wie wichtig ihr jede ihrer Bewegungen war und die Gefühle, die damit verbunden sind. Obwohl die Augen geschlossen sind, macht es einen Unterschied, ob man nach unten, geradeaus oder nach oben guckt. Jede Faser bestimmt das Gefühl und den Ausdruck des Körpers.

Daraufhin sieht man genauso wie bei *Le sacre du printemps*, wie die Kulisse zu *Café Müller* aufgebaut wird. Bühnenbildner arrangieren die Requisiten, während die Tänzer sich aufwärmen. Dann geht das Bild über in eine Miniaturansicht der Theaterbühne und Dominique Mercy und Malou Airaudo, zwei Mitglieder des Ensembles seit den Anfängen des Tanztheaters Wuppertal, unterhalten sich über das Stück. Sie haben beide *Café Müller* mitentwickelt, und so erfährt man aus erster Hand, wie Pina zu ihren Ideen kam und wieso Stühle auf der Bühne arrangiert werden. Pina sei die Bühne zu leer gewesen und ihr ehemaliger Freund und Bühnenbildner Rolf Borzik kam dann auf die Idee, Stühle auf die Bühne zu stellen.¹⁶⁷ Da die Tänzer im Stück mit geschlossenen Augen tanzen, musste es jemanden geben, der die Stühle zur Seite bewegte, bevor die Tänzer dagegen rennen konnten. Diese Aufgabe übernahm der Bühnenbildner Rolf Borzik selber.

Die erste Szene des Stücks, die Wenders im Film zeigt, ist jene, wo zwei Tänzerinnen im langen weißen Kleid „Schutz und Stütze an den Mauern“¹⁶⁸ suchen. Sie sind dagegen gelehnt oder ihr zugewendet, lassen sich vor und zurück fallen, auf- und hinabgleiten und haben ihre Augen dabei geschlossen. Die Bühne besteht aus einem „kahlen, schmutzig-grauen Raum, vollgestellt mit runden Caféhaustischen und Dutzenden von Stühlen“¹⁶⁹. Auf keinem der Stühle sitzt jemand, wodurch eine ganz besondere Atmosphäre ausgestrahlt wird. Die leeren Plätze stehen für Einsamkeit, Verlassensein und „die Unmöglichkeit zur Kontaktaufnahme. Sie sind nur mehr Hindernisse für den Tanz, die freie Bewegung.“¹⁷⁰

¹⁶⁷ Vgl. Airaudo, In: DVD *pina 3D*, 18:21-18:40.

¹⁶⁸ Servos, 2008, S. 71.

¹⁶⁹ Ebda., S. 70.

¹⁷⁰ Ebda..

Dann steht eine der Tänzerinnen auf und bewegt sich zügig mit ausgestreckten Armen und offenen Handflächen in den Raum. Der Herr im schwarzen Anzug schmeißt die Stühle beiseite, bevor sie dagegen rennen kann und macht ihr somit den Weg frei.

„Sobald sie sich in den Raum hinein bewegen, springt einer der Akteure vor [...], reißt panisch Stühle und Tische beiseite, schafft Freiraum, verhindert, daß die Tänzer sich verletzen. Eine dauernde Spannung liegt über der Szene. Nie weiß man, wann einer der Akteure in die Mitte läuft; nie weiß man, ob es gelingt, die Stühle rechtzeitig aus dem Weg zu ziehen, damit die mit geschlossenen Augen selbstverloren Tanzenden nicht dagegen stoßen, stürzen. Es ist, als wäre die Welt in diesem seltsamen Café in einen traumschweren Schlaf gefallen, nur einer wach um die verzauberten oder verwünschten Personen zu schützen. In ständiger Spannung beobachtet er ihre Aktionen – von niemandem wahrgenommen.“¹⁷¹

Während die Frauen schlafend, in ihrer eigenen Welt durch den Raum umherirren und sich bewegen „ohne Beziehung zur Umwelt“¹⁷², passt der Mann auf sie auf. Er ist der Sehende, der mit großer Aufmerksamkeit und Präzision, die Hindernisse für die Schlafenden beseitigt.

Dann gibt es einen Schnitt zu einer späteren Szene, wo die Frau mit ihren ausgestreckten Armen auf den Mann zugeht. Die Geste ihrer Arme und der nach oben zeigenden Handflächen wirkt hilfeschend und ohnmächtig. Sie irrt durch den trostlosen Caféraum, bis sie auf den Mann stößt. Sie schmiegen sich langsam aneinander und umarmen sich. Dabei wirken sie zuerst vorsichtig und zurückhaltend. Es scheint als suchten sie Halt bei dem anderen. Während sie fest umschlungen in dem Café stehen, kommt ein dritter Mann im Anzug hinein. Er beobachtet die beiden und geht langsam auf sie zu. Dann löst er ihre Umarmung. Erneut „beginnt die Suche nach Anlehnung“¹⁷³ und der Mann, der gerade hinein kam, bewegt die Körper der beiden so, dass sie wieder zusammen sind. In Abbildung 3 sieht man, wie der Mann gerade den Kopf der Frau so arrangiert, dass sie ihr Gegenüber küssen kann. Dann legt er die Frau auf die Arme des Mannes, aber dieser ist kraftlos und lässt sie fallen. Diese Situation wiederholt sich immer und immer wieder und der Vorgang wird dabei immer schneller. Dadurch entsteht das Gefühl, dass die Verzweiflung immer größer wird und die Machtlosigkeit wächst. Sie „rutscht [...] ab, streckt sich wieder empor, klammert, rutscht ab. Der zweite Mann ver-

¹⁷¹ Ebda., S. 70-71.

¹⁷² Ebda., S. 71.

¹⁷³ Ebda..

sucht mehrfach, das Paar wieder zu verbinden, sie einander umarmen, ihn sie auf Händen tragen zu lassen, aber alle Mühen schlagen fehl.¹⁷⁴ Der Mann geht schließlich raus, während das Prozedere weitergeht.



Abbildung 3: Ein Mann führt das Paar wieder zusammen

Nach mehrmaligem Hinfallen und wieder Aufstehen, scheint es, als fänden die zwei sich endlich. Sie steht auf, umklammert ihn stark und beide halten sich fest.

Hier wird „Einsamkeit, Fremdheit und Hilfsuche der Partner“¹⁷⁵ zum Ausdruck gebracht. Der dritte Mann, der das Paar immer wieder zusammenführt, kann als Zeit interpretiert werden, „die unermüdlich und unbeirrt fortschreitet“¹⁷⁶.

Dieses ewige hin und her zwischen festhalten und loslassen, fallenlassen und wieder aufstehen kann als „Unfähigkeit zur Verständigung, Fremdheit zwischen den Partnern und die unverdrossene Suche nach Nähe und Geborgenheit“¹⁷⁷ gesehen werden. Das Paar sucht den anderen, findet ihn aber nicht oder verliert ihn wieder, als ob sie nicht kommunizieren könnten. Die Kamera ist währenddessen ganz nah am Paar dran. Dadurch wird eine Intimität zwischen Zuschauer und den drei Darstellern geschaffen. Al-

¹⁷⁴ Ebda..

¹⁷⁵ Ebda., S. 70.

¹⁷⁶ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 24:36-24:43.

¹⁷⁷ Servos, 2008, S. 71.

les andere, was auf der Bühne passiert und zu sehen ist wird in den Hintergrund gerückt. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird durch die Kameraführung ganz intensiv auf den Kampf zwischen dem Paar gelenkt.

Nach einem weiteren Schnitt geht es dann an einer späteren Stelle des Stücks weiter. Der Mann, der das Paar immer wieder zusammengefügt hat, hebt den anderen Tänzer auf und hält ihn. Die Frau sitzt mittlerweile an einem Tisch. Ihr Kopf liegt auf der Tischplatte, so dass man ihr Gesicht nicht sehen kann. Eine weitere Frau, die Rolle, die einst Pina spielte, befindet sich an einer hinteren Ecke des Raumes und wandert mit geschlossenen Augen und ausgestreckten Armen durch die Gegend. Dabei rennt sie teilweise gegen die Wand oder die Glasscheibe. Daraufhin kommt eine rothaarige Frau hinein. Sie unterscheidet sich von den anderen. Ihre Kleidung fällt durch den langen, schwarzen Mantel und die pinken Pumps auf. Auch ihre rote Dauerwelle ist sehr auffällig. Sie unterscheidet sich aber nicht nur durch ihre Kleidung, sondern auch durch ihre Bewegungen. Diese sind schneller und aufgeregter als die der anderen Darsteller.

Dann folgt ein Schnitt und Wenders zeigt dieselbe Stelle aus einer früheren Aufnahme, bei der Pina noch die Hauptrolle spielt. In dieser Sequenz sieht man ihren Gesichtsausdruck ganz deutlich, der genau wie ihr Körper Verzweiflung und Traurigkeit ausdrückt. Pina ist im Film immer wieder zu sehen, was die Authentizität erhöht. Dadurch wird erneut die Verbindung hergestellt, dass Pina der Ursprung des Films und der ganzen Arbeit ist. Ihr Kunstwerk und ihre Person prägen ihr Ensemble und somit den ganzen Film. Sie ist mit allen Szenen eng verknüpft.

Weiter in der Szene, irren die Tänzer wild im Raum umher. Desorientiert und verloren bewegen sie sich, ohne die anderen um sich herum wahrzunehmen. Nur die Rothaarige „versucht Kontakt zu knüpfen, sich den anderen zu nähern, doch die geschlossene Gesellschaft ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt“¹⁷⁸. Sie ist auch die einzige, die den Mann sieht, der die Stühle zur Seite räumt. Sie folgt seinen Wegen, die er schafft und sucht „aber auch eigene Wege im Labyrinth der Stühle.“¹⁷⁹ Es scheint, als wolle sie sich in der Gesellschaft zurechtfinden. Sie sucht nach Unterstützung, aber wird in dem Labyrinth alleine gelassen und von den anderen Menschen um sie herum nicht beachtet.

¹⁷⁸ Ebda..

¹⁷⁹ Ebda., S. 72.

Nach und nach verlassen alle den Raum und es ist nur noch das Paar zu sehen, dass sich vorher schon aneinander geklammert hat. Sie sitzt noch immer am Tisch und zieht sich das Nachthemd immer und immer wieder an und aus, während er auf sie zugeht. Sie steht auf und ihre Münder treffen sich. Es scheint als sei zwischen ihnen viel Unsicherheit, aber als hätten sie sich jetzt auch endlich gefunden.

Das Stück geht im Film damit weiter, dass sie auf dem Boden liegt. An dem Tisch vor ihr, sitzt ihr Partner, die rothaarige Frau und der Mann, der sie immer wieder zusammengeführt hat. Als ihr Partner dann vom Stuhl fällt und fast gegen andere Stühle prallt, kommt der Mann, der auch zuvor den Weg freigeräumt, plötzlich hineingerannt. Schon wieder schützt er ihn davor, sich zu verletzen. Seine Partnerin zieht daraufhin ihr Nachthemd erneut aus und hier endet das Stück im Film.

Wenders hat sich bei *Café Müller*, genauso wie bei *Le sacre du printemps*, wieder auf wichtige Passagen des Stücks beschränkt. Man sieht, wie die Akteure hilflos durch den Raum eilen und der „Bühnenbildner“ die Stühle beiseite räumt. Man sieht das Paar, das von der Zeit bestimmt wird und immer und immer wieder versucht zueinander zu finden und man sieht die rothaarige Frau, die als einzige versucht, Kontakt aufzunehmen.

Wenders Darstellung ist aber vor allem durch die vielen Schnitte geprägt. Immer wieder sieht man alte Aufnahmen von Pina in der Hauptrolle. Nicht nur am Anfang wird sie selber als Tänzerin im Stück gezeigt, auch zu späteren Zeitpunkten wird auf sie Bezug genommen. Die Erläuterungen von Mercy und Airaudó, zu Beginn vor der Miniaturbühne, geben einen Eindruck hinter die Kulissen und zeigen uns Einblicke in Pinas Arbeit und in ihr Denken. Außerdem ist Wenders' Präsentation von *Café Müller* durch viele Einspielungen von Soli der Tänzer geprägt. Alle, die in diesem Stück mitspielen, finden Raum, etwas über Pina zu erzählen und eine Szene zu tanzen, die sie persönlich mit Pina verbinden. Auf diese Soli wird aber in einem späteren Kapitel Bezug genommen. Man kann aber sagen, dass die Tänzer die Gefühle und Erinnerungen, die sie für das Stück *Café Müller* haben, durch die Soli betonen können und Raum finden, ihnen Ausdruck zu verleihen.

Im Film hört man, genau wie in Pinas Inszenierung, die Klagelieder von Henry Purcell, die „Liebes- und Trennungsschmerz, Trauer und Verzweiflung“¹⁸⁰ thematisieren. Sie decken sich mit den Emotionen des Stücks.

„Eine Liebesklage. Sich erinnern, bewegen, berühren. Haltungen einnehmen. Sich entblößen, gegenüberstehen, aneinander abgleiten. Verlorenes suchen, Nähe. Sich auf Händen tragen. Gegen Wände laufen, werfen, stürzen. Zusammensinken und aufstehen. Wiederholen, was man sah. Sich an Vorbilder halten. Eins werden wollen. Auseinandergenommen werden. Sich umarmen. He is gone. Mit geschlossenen Augen. Aufeinander zugehen. Sich spüren. Tanzen. Verletzen wollen. Schützen. Hindernisse beseitigen. Menschen Raum geben. Lieben.“¹⁸¹

Aber der Film und die Wahl des Stücks *Café Müller* sind nicht nur für die Tänzer von Bedeutung. Für Wenders ist das Stück ein Schlüsselwerk von Pina. Die Inszenierung des Stücks für seinen Film hilft ihn außerdem, Pinas Gesamtwerk besser zu verstehen.

„Dieses Stück jetzt so hautnah zu erleben, so dicht bei den handelnden Personen sein zu dürfen und so genau auch den szenischen Aufbau verstehen zu können - in den Bausteinen des Stückes, seiner Grammatik, aber auch in seinen Details, seinem Vokabular – das hat meine Hochachtung für Pinas Werk nur gesteigert. *Café Müller* ist umso mehr und nach wie vor ein Schlüsselstück für mich. Zum Verständnis ihres Universums, ihrer Kunst.“¹⁸²

Die Vorbereitungen und die anschließenden Dreharbeiten zum Film trugen also viel dazu bei, dass Wenders Pinas Kunst verinnerlichen konnte. Er hat sich intensiv damit auseinandergesetzt, was Pina in ihren Stücken ausdrücken wollte und wie sie dachte, dass er mittlerweile ihre Sprache spricht und ihre Welt versteht.

4.4.3 *Kontakthof* – Drei Choreographien

Das dritte Stück, das Wenders im Film zeigt, ist *Kontakthof*. Das Stück wurde am 09. Dezember 1978 im Opernhaus Wuppertal uraufgeführt. Was das Stück aber auszeichnet ist, dass Pina es in drei unterschiedlichen Fassungen aufgeführt hat. 1978 noch mit ihrem Ensemble, inszenierte sie es 2000 mit Senioren ab 65 Jahren ohne Tanzerfahrung und dann 2008 mit tanzunerfahrenen Jugendlichen ab 14 Jahren. Obwohl es sich um das

¹⁸⁰ Ebda., S. 70.

¹⁸¹ Hoghe, 1986, S. 69.

¹⁸² Wenders, In: DVD *pina 3D*, 25:38-26:08.

gleiche Stück handelt, könnten „die Emotionen, die dabei von der selben Choreographie ausgehen, [...] unterschiedlicher nicht sein“¹⁸³.

Das Bühnenbild besteht aus einem grauen Tanzraum, in dem reihum Stühle aufgestellt sind, auf denen Tanzschüler sitzen. In einer Ecke des Raumes steht zudem ein Klavier. Zu Beginn, geht ein Schüler nach dem anderen nach vorne und präsentiert sich. Dies gleicht einem „Ritual der Vorstellung“¹⁸⁴. Dabei zeigen sie sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln und offerieren so ihren „Marktwert“¹⁸⁵. Die Haare werden mit den Händen aus dem Gesicht gehalten um die Gesichtsform besser erkennen zu können, die Zähne gezeigt und der Körperbau präsentiert.

„Denn jeder weiß nur zu gut, wie sehr im allgemeinen Wettbewerb auch der Körper als Ware gilt, wie sehr er sich den allgemeinen Schönheitsidealen anzupassen hat, um marktgängig zu sein.“¹⁸⁶

Es gibt einen Schnitt. Das Stück läuft zwar weiter, aber man sieht plötzlich nicht mehr das Ensemble, sondern die Inszenierung mit den Senioren. Die gleiche Szene, zuerst mit dem Ensemble, dann mit den Senioren und später mit den Teenagern zu sehen, veranschaulicht, wie unterschiedlich das Bild und die damit zusammenhängenden Gefühle plötzlich sein können. Wenders zeigt so sehr geschickt, die unterschiedlichen Choreographien von *Kontakthof*. Durch den plötzlichen Wechsel wird umso deutlicher, dass die Besetzung und die damit einhergehenden unterschiedlichen Altersgruppen ein Stück völlig neu interpretieren können. Das wirft einen neuen Blick auf die ganze Szene.

„Man sieht die Würde des Alters oder die Unbekümmertheit der Jugend. Während man bei den Älteren viel Enttäuschung sehen mag oder das Altern überhaupt vor Augen hat, ist das Stück vom Ensemble aufgeführt eher ein Kampf oder besser ein Spiel der Geschlechter.“¹⁸⁷

Durch den Schnitt schafft es Wenders in kürzester Zeit alle drei Inszenierungen von *Kontakthof* zu zeigen und sie gegenüberzustellen. Er veranschaulicht so sehr geschickt, wie wichtig die Menschen hinter der Choreographie für die Bedeutung des Stücks sind.

¹⁸³ Ebda., 44:32-44:36.

¹⁸⁴ Servos, 2008, S. 73.

¹⁸⁵ Ebda..

¹⁸⁶ Ebda., S. 74.

¹⁸⁷ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 46:30-46:42.

Anschließend stellen sich alle Männer in ihren Anzügen vorne in eine Reihe, zeigen sich und stellen sich vor. Dabei tritt einer nach dem anderen nach vorne und zeigt sich aus unterschiedlichen Perspektiven. Während die Kamera von links nach rechts fährt und wieder zurück und man dabei die Männer sieht, wie sie ihr Gebiss, ihre Hände und ihren gesamten Körper zeigen, wechselt das Bild immer wieder von der Inszenierung mit dem Ensemble, zu den Teenagern und zu den Herren ab 65. Die Frauen folgen und lösen die Männer ab. Jetzt sind sie an der Reihe sich zu präsentieren.

Nachdem alle ihren Marktwert ausführlich vorgestellt haben, rennen die Schüler hektisch durch den Saal. Die Frauen stellen sich an eine Seite des Raumes an die Wand, während die Männer gegenüber auf den Stühlen sitzen. Es wirkt, als wollten die Männer aus der Entfernung an den Frauen herumzerren und die Bewegungen der Frauen diktieren. Dabei rücken sie immer weiter mit dem Stuhl in ihre Richtung. Alle bewegen sich unbeholfen und hektisch und wirken dabei unsicher und verzweifelt. Es scheint als wüssten sie selber, dass sie den Anforderungen der Gesellschaft nicht gerecht werden können. Trotzdem bemühen sie sich und zappeln dabei ungeschickt herum. Schließlich sind die Männer mit den Stühlen bei den Frauen angekommen. Sie fassen sie am ganzen Körper gierig und hilflos an und zerren an ihren Körpern.

Weiter im Stück tragen nun alle Akteure schwarze Kleidung. Ein Paar findet sich im Raum und tanzt ruhig miteinander. Die anderen stehen alleine im Raum. Dabei lassen sie ihren Oberkörper weit nach unten hängen, als ob sie sich verkriechen wollten und sich einsam und schutzlos fühlten. Ein Fotograf geht daraufhin auf das Paar zu und macht ein Foto von ihnen. Das Polaroidbild sieht man anschließend als Freeze Frame. Der Fotograf geht anschließend zu weiteren Paaren, die sich mittlerweile gefunden haben, und fotografiert diese. Alle Bilder sieht man dann im Freeze Frame und daraufhin folgt ein Solo einer der beiden Personen. Der Freeze Frame in 3D ist sehr eindrucksvoll. Das Paar wirkt, als wäre es eingefroren und als gäbe es einen Stillstand. Durch den räumlichen Effekt fühlt man sich dem Paar sehr nah. Dadurch, dass daraufhin ein Solo folgt, hat man das Gefühl, man würde einen noch tieferen Einblick in die Personen bekommen.

Dann betritt eine Frau den Saal, gespielt von Nazareth Panadero, die als einzige nicht in schwarz gekleidet ist, sondern ein helles Kleid trägt. Sie hat die Augen geschlossen und

stellt sich mit gesenktem Kopf mitten in den Raum. Erst kommt ein Mann zu ihr, der ihr die Haare aus dem Gesicht streift. Dann folgt ein Mann nach dem anderen. Alle zerren an ihr herum, streicheln sie an der Nase, bewegen ihren Arm, zupfen an ihrem Kleid und reiben an ihrem Körper. Die Frau steht dabei wie in Trance auf der Stelle und lässt dies mit sich geschehen. Es wirkt fast wie eine Vergewaltigung, wie die Frau dort hilflos und schutzlos steht und die Männer über sie herfallen, als sei sie vielmehr eine Puppe, als ein Mensch.



Abbildung 4: Hier das Ensemble - Die Männer zerren an der Frau

Dann wird sie wie eine Marionette auf den Boden gesetzt und „wie in einem Albtraum von den Männern [...] unbeholfen getröstet, letzten Endes begrabscht oder gequält“¹⁸⁸. Ein Mann hebt sie anschließend auf und hält sie in der Luft, während ein anderer sich bückt und an ihren Füßen und Schenkeln zerrt. Ihr Gesicht verzerrt sich immer mehr und sie bekommt einen verzweifelten und gequälten Ausdruck, während die Männer noch immer unablässig an ihr dran sind.

Wenders zeigt nur kurze Auszüge des Stücks, der Gruppenzwang und der Geschlechterkampf werden aber auch durch diese kurzen Sequenzen deutlich. Die Akteure präsen-

¹⁸⁸ Ebda., 1:02:50-1:03:01.

tieren sich während des gesamten Stücks und versuchen etwas vorzugeben, was sie nicht sind. Hier wird die Verzweiflung deutlich geliebt und akzeptiert zu werden.¹⁸⁹

Man sieht die Menschen, wie sie auf der einen Seite im privaten Bereich mit ihren Komplexen umgehen und eine harmonische Partnerschaft vortäuschen. Auf der anderen Seite sieht man die „Veröffentlichung in Form einer Zirkusparade eine komische Entkrampfung“¹⁹⁰ in der Tanzschule. Die Akteure wechseln von ruhigen, kontrollierten Handlungen, zu überdrehten Bewegungen. Auch ihre Gefühle scheinen nie konstant zu sein, sondern ständig zu wechseln.

Jo Ann Endicott beschreibt in einem Gespräch die Vielschichtigkeit über ihre Rolle in *Kontakthof*:

„Allein, wenn ich an meine Rolle dachte, eine Hauptrolle und eine schwere Rolle, sehr vielseitig, technisch, kräfteraubend, wechselhaft in den Gefühlen, mal süß und nett, mal verletzend, böse, unschuldig, scheinheilig, oder verführerisch, sexy, verrückt, herrisch, traurig, laut und leise. Kurz: Die Rolle war die Lokomotive des Stückes.“¹⁹¹

Die Akteure proben im Stück Lebenshaltungen, aber sie finden nicht heraus, welcher Weg der richtige ist. Sie präsentieren sich dem Publikum von allen Seiten und machen durch ihre Körperhaltung deutlich, dass sie nach Akzeptanz suchen.

Wenders hat sich bei seiner Darstellung von *Kontakthof* auf zwei zentrale Aspekte konzentriert. Zum einen möchte er den interpretativen Unterschied der verschiedenen Inszenierungen bewusst machen. Der schnelle Wechsel zeigt immer wieder deutlich, welchen Unterschied es macht, ob dieses Stück das Ensemble, Jugendliche oder Senioren tanzen. Zum anderen zeigt Wenders die Rolle der Männer und Frauen in diesem Stück. Dabei ist besonders die letzte Szene signifikant, in der mehrere Männer an der Frau herumzerren und an ihr herumspielen, was einer Vergewaltigung gleicht.

¹⁸⁹ Vgl. Servos, 2008, S. 73.

¹⁹⁰ Ebda., S. 74.

¹⁹¹ Endicott, 2009, S. 44.

4.4.4 *Vollmond* – Den Elementen ausgesetzt

Vollmond ist ein aktuelleres Stück von Pina und feiert seine Premiere 2006. Das von Peter Pabst stammende Bühnenbild besteht aus einem Fels in der Mitte der Bühne und einem Wassergraben, der wie ein Fluss wirkt. Ansonsten ist alles schwarz und simpel gehalten. Das Bühnenbild mit dem Wasser und Felsen wirkt sehr beeindruckend. Der riesige Fels auf der Bühne wirkt „wie eine Brücke oder eine Zuflucht oder ein vom Himmel gefallener Komet“¹⁹². Während des gesamten Stücks regnet es immer wieder. Das Wasser ist charakteristisch für das Stück. Beim Zusehen vergisst man, dass man sich in einem geschlossenen Raum aufhält. Durch das schwarze Bühnenbild und den schwachen Lichtschein, der auf die Bühne fällt, wird die Atmosphäre einer Vollmondnacht ausgestrahlt. Sicher muss dieses Gefühl für die Zuschauer im Publikumsraum noch stärker sein. Im Theater zu sitzen und dieses ganze Wasser um sich zu haben ist etwas, das man nicht häufig erlebt.

Pina arbeitet in ihren Stücken immer wieder gerne mit Elementen. Doch in *Vollmond* wird dies ganz besonders bewusst. Der Regen wechselt das ganze Stück über seine Intensität und schlägt immer wieder gegen die Tänzer und den Felsen. Die Akteure fangen zu späterer Zeit selber an, das Wasser aus Eimern zu schmeißen. Der Felsbrocken auf der Bühne wird Teil der Choreographie – die Tänzer werfen sich gegen ihn oder steigen auf ihn. Das Stück „zeigt die Menschen auf der Suche nach Liebe, wie sie den Elementen ausgesetzt sind – als Last und als Lust.“¹⁹³

Zu Beginn des Stücks rennen zwei Männer wild über die Bühne. Der eine hält den anderen am Arm und es scheint als seien sie zusammen auf der Flucht. Als sie sich schließlich trennen und der eine auf den Felsen steigt, kommen zwei weitere Männer dazu. Eine Frau kommt herein gerannt, die als einzige helle Kleidung trägt – ein langes, dünnes rosafarbenes Kleid und wird während ihres Laufs von den zwei Männern aufgehoben. Dann steht sie stumm im Raum und beobachtet die zwei ersten Männer, wie sie um den Fluss herumtanzen. Sie wirken sehr wild und als ob sie einen Kampf austragen würden. Die Frau steht währenddessen mit traurigem Gesichtsausdruck daneben. Sie

¹⁹² Servos, 2008, S. 221.

¹⁹³ Ebda..

beobachtet den vorderen Mann mit einem verständnislosen und verwirrten Gesicht. Als er dann aufhört zu tanzen und auf sie zukommt, küsst sie ihn fordernd und schnell hintereinander immer wieder auf den Mund. Der Mann weicht dabei zurück und wird so von der Bühne geküsst. Unsicher übertreibt sie es mit ihrer Zuneigung und treibt ihn somit fort.

Dann folgt ein Solo des Tänzers, der zuvor von der Bühne geküsst wurde. Es handelt sich um Fernando Suels Mendoza. Anders als bei den anderen Stücken, sind die Soli bei *Vollmond* Teil des Stücks. Wenders verändert somit die Dramaturgie grundlegend. Während die Stücke vorher mit Soli unterbrochen wurden, wird dieses Stück nur mit den Kommentaren der Tänzer unterbrochen und das Stück geht mit einem Solo weiter. Man entfernt sich dabei mit seiner Interpretation vom Stück *Vollmond* und konzentriert sich mehr darauf, was der Tänzer einem über Pina sagen möchte.

Das Solo, was Mendoza vorführt, soll seine Bewegung für Freude darstellen. Pina fand seinen Ausdruck so gut, dass die Bewegung Teil der Choreographie von *Vollmond* wurde. Zuerst steht er alleine auf der Bühne. Danach folgen die anderen Tänzer des Ensembles und sie tanzen alle gemeinsam seine Bewegungen für die Freude. Die Akteure lachen dabei und auch die Musik, die dabei gespielt wird, beinhaltet Sequenzen und Töne, die sich wie ein Lachen anhören.

Anschließend folgt ein Solo von Ditta Miranda Jasifi, die kleinste in Pinas Ensemble. Sie erzählt, dass sie immer sehr schüchtern war und sich hinter den anderen Tänzern versteckt hat. Als Pina sie dann traurig darauf anspricht, wird ihr ihre Scheue bewusst und sie beginnt sie langsam abzulegen.¹⁹⁴ Daraufhin tanzt sie ihr Solo, welches auch Teil des Stücks *Vollmond* ist. Sie steht alleine auf der schwarzen Bühne, während es im Hintergrund leicht regnet. Die Tänzerin wirkt hilflos und verzweifelt. Sie reibt sich hektisch und nervös über ihre Beine, bis sie sich fallen lässt und auf dem Bauch liegend hin und her wippt. Anschließend bleibt sie erschöpft und mit Armen und Beinen ausgestreckt auf dem Boden liegen. Langsam steht sie wieder auf, taumelt hin und her und zieht sich schlussendlich an den Haaren selber wieder hoch. Jasifi bewegt sich weiter gequält von einer in die andere Ecke der Bühne.

¹⁹⁴ Vgl. Jasifi, In: DVD *pina 3D*, 1:05:48-1:06:11.

Die nächste Szene, die Wenders aus *Vollmond* zeigt, ist jene, in der zwei Männer die Bühne betreten und sich nebeneinander auf den Boden legen. Sie wirken sehr ernst, doch plötzlich spuckt der eine dem anderen Wasser ins Gesicht. Dieser spuckt daraufhin zurück. Dies geht einige Male hin und her. Obwohl es auf der einen Seite so wirkt, als würden sich die zwei Männer streiten, ist die Situation auch sehr komisch.

Das Bild geht in ein anderes über. Die Männer verschwinden und es erscheint eine Frau, die von einem Mann quer über die Bühne getragen wird, bis er sie schließlich auf einen Stuhl stellt. „Wie in Trance läßt sich [die] Frau von [dem] Stuhl in bereitgehaltene Männerarme fallen“¹⁹⁵. In letzter Sekunde fängt der Mann sie auf.

Erst nach weiteren Soli geht es mit *Vollmond* weiter. Die Männer sitzen auf Stühlen, stehen aber häufig auf und wechseln ihren Standpunkt. Die Frauen rennen auf die Männer zu und steigen auf sie drauf. Alle Akteure haben einen strahlenden Gesichtsausdruck in dieser Szene. Die Bewegungen und die Mimik wirken sehr verspielt. Das Bild wechselt langsam in eine andere Szene. Jetzt steht eine Frau im weißen Kleid in der Mitte der Bühne und tanzt. Die schwarz gekleideten Männer rutschen auf dem nassen Boden um sie herum, wobei sie einen Stock zur Hilfe nehmen um Schwung zu holen. Man hört die gleiche Musik wie im Trailer – *Lillies of the Valley* von Jun Miyake. Der Regen wird immer stärker und die Tänzer sind schon völlig nass. Während die Tänzerin sich voller Leidenschaft dem Regen hingibt und ihn in ihre Choreographie einbaut, ziehen die Männer sich auf dem Bauch wie Tiere durch den Fluss auf den Fels zu. Jetzt liegt die Kamera mit einer Nahaufnahme auf der Tänzerin Azusa Seyama während sie nach oben blickt und schreit:

“I am young,
My ears hear promises,
My mind is power,
My eyes see dreams,
My thoughts are high,
And my body is strong.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ Servos, 2008, S. 223.

¹⁹⁶ Seyama, In: DVD *pina 3D*, 1:18:02-1:18:27.

Sie wirkt zuversichtlich und trotzdem unsicher. Ihre zierliche Gestalt und ihre Mimik wirken nicht besonders selbstbewusst, aber ihre Worte drücken Stärke aus. Daraufhin folgt ein Solo von ihr, in dem sie ihre Stärke zeigt.

Zuletzt folgt der Höhepunkt von *Vollmond*. Die Bühne ist nass und es regnet stark, während die Akteure immer wilder und aggressiver tanzen. Dabei schmeißen sie mit dem Wasser um sich. Sie werfen es in Eimern auf den Boden, durch die Luft oder gegen den Felsen. Die Akteure spielen mit dem Wasser und binden es und den Felsen in ihren Tanz mit ein.

„Zum akzelerierenden Rhythmus der Musik hetzen alle in eine Wasserschlacht. Wild stürzen sich die Männer in kurze Soli, werfen sich in den Graben. Noch einmal schlägt der Mann die Frau, und sie entschuldigt sich, schüttelt ein anderer seine Partnerin, die sich an ihn klammert, werfen zwei Männer eine Frau in die Luft. Alles Spielerische, Leichte ist verschwunden. Im strömenden Regen rennen die Männer und Frauen am Ende von *Vollmond* bis zur Erschöpfung und tanzen um ihr Leben.“¹⁹⁷

Julie Anne Stanzak, die in der Mitte der Bühne im schwarzen Kleid tanzt, tanzt gleichzeitig ihr Solo. In ihrem Kommentar, dass nach einem Schnitt im Stück gezeigt wird, sagt sie, dass Pina es jedem erlaubt hat sich frei zu entfalten und jede Art von Gefühlen zu zeigen: "It was as if Pina was hidden in each and every one of us. Or the other way around. As if we were all part of her."¹⁹⁸

¹⁹⁷ Servos, 2008, S. 226.

¹⁹⁸ Stanzak, In: DVD *pina 3D*, 1:26:17-1:26:25.



Abbildung 5: Der Höhepunkt des Stücks mit dem Solo von Stanzak

Wenders verknüpft die Darstellung von *Vollmond* sinnvoll mit den Soli. Es handelt sich immer um die Tänzer des Stückes, die ein Solo tanzen und dadurch genauer gezeigt werden. Die Soli sind häufig gleichzeitig Szenen des Stückes *Vollmond*. So wirkt die gleichzeitige Präsentation von Soli und dem Stück sehr rund. Wiederum muss man sagen, dass die Dramaturgie des Stückes dadurch auffällig verändert wird. Die Botschaft des Stückes *Vollmond* steht häufig nicht mehr im Vordergrund, sondern die Geschichte, die die Tänzer mit ihren Soli erzählen wollen. Dies setzt die Szenen in einen anderen Rahmen, als sie ursprünglich von Pina gedacht waren. Wenders verbindet hier Elemente des Stückes mit den Soli.

Vollmond unterscheidet sich im Film zu den drei anderen gezeigten Stücken. Während in den anderen Werken Schlüsselszenen gezeigt werden und somit auch die Geschichte oder Intention des Stückes deutlich werden, ist dies bei *Vollmond* schwierig zu erkennen. Es wird hier nur schwer klar, worum es eigentlich geht. Während man beim Sehen des gesamten Stückes viele Annäherungsversuche beobachten kann, die entweder zu übertrieben sind oder gar nicht erst wahrgenommen werden, steht hier eher das Elementare im Vordergrund. Einen Zusammenhang zwischen den gezeigten Szenen herzustellen erscheint schwieriger als bei den vorhergehenden Stücken.

Das präsentieren eines aktuelleren Stücks von Pina rundet Wenders Werk allerdings ab. Hier werden Sprechpassagen gezeigt und humoristische Szenen. Dadurch bekommt man einen Einblick, wie vielfältig Pinas Tanztheater war und auch, wie es sich über die Jahre weiterentwickelt hat.

4.4.5 Soli der Tänzer

Im Film sieht man immer wieder Soli des Ensembles. Sie tauchen mitten oder zwischen den vier Hauptstücken auf und ziehen sich so durch den ganzen Film.

Wenders hat hier die gleiche Arbeitsmethode angewendet, die auch Pina selber angewandt hat.

„Mit genau dieser Frage und Antwortmethode von Pina, haben wir dann unseren Film weiterentwickelt. Und ich habe den Tänzern Fragen nach Pina gestellt: Wann und wie habt ihr euch von ihr am besten gesehen gefühlt? Was hat sie in euch gesehen, dass ihr selbst noch nicht kanntet und wo habt ihr euch Pina am nächsten gefühlt?“¹⁹⁹

Die Tänzer antworteten auf Wenders‘ Fragen nicht nur mit Worten, sondern auch mit ihrem Körper. Sie suchten sich einen Tanz aus, den sie mit Pina in Zusammenhang gebracht haben. Dabei handelt es sich meistens um ein Solo aus ihren Stücken, das dann aber in einen anderen Raum gebracht wird. Es sind Szenen, welche die Tänzer mit Pina in Verbindung bringen. Dadurch, dass die Soli häufig im Freien und nicht im Theater getanzt werden, werden sie in einen neuen Rahmen gebracht. Die Natur kann mit eingebunden werden und das Licht und die gesamte Atmosphäre unterscheiden sich zu der im Theater. Die Stadt Wuppertal, die sehr bedeutend in Pinas Leben war, bekommt so außerdem die Möglichkeit im Film *pina 3D* mitzuspielen.

Pina gab immer ungerne Interviews. Ihre Sprache, ihr Medium, war ihr Körper mit ihren Bewegungen. So machte sie auch vor Drehbeginn mit Wenders aus, keine Interviews im Film zu geben und ihre Stücke nicht erklären zu müssen. Das wollte Wenders auch nach ihrem Tod noch so halten und drehte die Soli deswegen auch stumm. Das heißt die Teile der Soli, in denen die Tänzer Erinnerungen über Pina berichten, waren

¹⁹⁹ Wenders, In: DVD *pina 3D*, 1:18:53-1:19:13.

vorher nur stumme Bilder. Erst beim Schneiden wurde ihm immer mehr bewusst, dass das dem Zuschauer nicht ausreichen würde. Er beschloss also Aufzeichnungen von Gesprächen, die er vor Drehbeginn mit den Tänzern geführt hatte, mit in den Film zu nehmen. Diese Aufnahmen sind jetzt im Voice-over zu hören, während man den Tänzer vor der Kamera sitzen sieht.²⁰⁰

Aber nicht nur die Tänzer haben die Möglichkeit in ihren Soli zum Ausdruck zu bringen, worauf Pinas Blick gelegen hat, woran sie mit ihr zusammen gearbeitet haben oder was sie besonders an sie erinnerte. Auch Wender hat hier die Möglichkeit sich als Autofilmer zu entfalten. Während er bei den vier Hauptstücken an die Inszenierung von Pina gebunden ist, hat er bei den Soli mehr Freiheiten. Hier „durfte die Kamera sich anders bewegen, durfte mittanzen sozusagen“²⁰¹.

Jedes Solo beginnt oder endet mit einem Close-up des Tänzers. Die Kamera ist mehrere Sekunden ganz ruhig auf ihn gerichtet, während man seine Stimme im Voice-over hört. Dies erweckt den Eindruck eines Portraits. Das Bild des Menschen steht ganz für sich alleine da. Dadurch wird die Aufmerksamkeit stark auf seinen Ausdruck und seine Augen gerichtet. Auf diese Art und Weise teilt sich jeder im Film mit.

Bilder haben in Wenders Arbeit immer einen hohen Stellenwert und dies wird auch hier bei den Soli wieder bewusst. Wenders setzt jeden einzelnen Akteur pur vor die Kamera und lässt sein Bild für sich sprechen.

„Wenn nicht jedes Bild ganz für sich ernst genommen werden kann und ganz für sich genommen einen Wert hat, kann auch die Summe nichts herstellen. Für mich ist Geschichte die Summe von einzelnen Begebenheiten und jede einzelne Begebenheit in sich so wichtig, daß ich sie gerne geschlossen sehen will und jedes Bild für sich. Ich finde, nur wenn man jedem Bild das Recht gibt, für sich was zu erzählen, für sich da zu sein, kann man auch erhoffen, daß einem jedes Bild dann sozusagen das Recht gibt, es in dem Zusammenhang zu stellen und ein Ganzes herzustellen.“²⁰²

Jedes einzelne Ensemblemitglied hat im Film die Möglichkeit sich auszudrücken. Dabei geht es in erster Linie um den Ausdruck des Körpers und erst an zweiter Stelle steht die Stimme, die im Voice-over zu hören ist. Dadurch, dass sich jeder Tänzer mitteilt, entsteht eine Geschichte über Pina und man bekommt einen Einblick in ihre Arbeit.

²⁰⁰ Vgl. ebda., 1:27:19-1:28:32.

²⁰¹ Ebda., 1:19:46-1:19:58.

²⁰² Jansen, 1992, S. 68-69.

Genauso, wie das Ensemble in Pinas Stücken sich selbst zeigen sollte, sucht auch Wenders den Menschen hinter den Akteuren. Er möchte wissen, was sie berührt hat und was Pina sie gelehrt hat.

„Es mag auch daran liegen, daß die Schauspieler, mit denen ich arbeite, in meinen Filmen sozusagen weniger als Schauspieler vorkommen und mehr als die Menschen, die sie sind. Weil ich eigentlich wahrscheinlich weniger von ihnen verlange, Schauspieler zu sein und mehr von ihnen verlange, daß sie sich selbst zeigen.“²⁰³

Hier wird eine grundsätzliche Ähnlichkeit zu Pina deutlich. Auch sie betonte stets, dass es ihr wichtig war, dass ihre Tänzer sich selber zeigten und weniger eine Rolle spielten.

Das Solo von Regina Advento ist ein gutes Beispiel um zu zeigen, wie die Tänzer durch ihren Körper Erinnerungen an Pina zum Ausdruck bringen.

„Pina ist so schnell von uns gegangen, so überraschend. Ich glaube, dass sie am Ende alles hinter sich gelassen hat und frei war. Deswegen wollte ich ihr etwas schenken, diesen Moment von Leichtigkeit, dieses Gefühl, kein Gewicht zu haben.“²⁰⁴

Ihr Solo findet unter der Müngstener Brücke in Solingen statt. Sie nimmt Anlauf und steigt auf Stuhllehnen, von denen sie langsam herunter gleitet. Die Stühle kippen dabei gleichzeitig langsam mit ihr nach unten. Bei jedem Mal gibt sie einen hellen Laut von sich, der sich so anhört, als würde sie langsam und erleichtert ausatmen. Dieser Ton erzeugt einen Hall, wodurch das Gefühl von Weite und Freiheit erzeugt wird. Sie erregt also durch ihren Körper die gleiche Emotion, die sie auch schon im Interview widerspiegelt. Sie wünscht sich für Pina Leichtigkeit und ein Dasein ohne Sorgen.

Diese Intention wird durch den Ort, an dem der Tanz stattfindet, unterstrichen. Die Müngstener Brücke erweckt durch ihre gigantische Größe ein Gefühl von Ferne. Die friedliche Landschaft um die Brücke herum drückt Ruhe und Schwerelosigkeit aus.

Anna Wehsarg zeigt in ihrem Solo viel weniger, was sie sich für Pina wünscht, als vielmehr die Erinnerung, die sie an die Anfangszeit mit ihr hat.

²⁰³ Ebda., S. 72.

²⁰⁴ Advento, In: DVD *pina 3D*, 1:15:37-1:16:00.

„Als ich neu in der Kompanie war hab ich noch nicht verstanden, wie Pina arbeitet. Sie hat es mir auch nicht erklärt. Ich war völlig ratlos. Irgendwann kam mir das Bild, dass ich mich selber an den Haaren hochziehe und wieder aufrichte.“²⁰⁵

Daraufhin tanzt sie in der Wuppertaler Schwimmoper ihr Solo. Im Hintergrund sieht man normale Schwimmbadbesucher bei ihrer Tätigkeit, während sie im Vordergrund tanzt. Sie windet sich hin und her bis sie schließlich auf dem Boden liegt. Daraufhin zieht sie sich selber wieder an den Haaren hoch und richtet sich auf.

Am Anfang und am Ende des Films geht das ganze Ensemble in einer Reihe und tanzt die vier Jahreszeiten zum Lied *West End Blues* von Louis Armstrong. Zwar ist dies nicht im direkten Sinne ein Solo, da die Tänzer aber etwas über ihre Gefühle und Erinnerungen im Zusammenhang mit Pina erzählen, passt es zu diesem Kapitel.

Die Tänzer machen hintereinander Bewegungen, die sie mit dem Frühling, dem Sommer, dem Herbst und dem Winter in Verbindung bringen. Beim Winter angekommen, beginnen sie wieder mit dem Frühling und machen so einen endlosen Kreislauf daraus. Endicott vergleicht die vier Jahreszeiten mit der Einmaligkeit des Körpers.

„Alle Körperteile tragen dazu bei. Kopf, Seele, Herz, Körper. Mit all dem und deinen Gefühlen kommt der Ausdruck ins Gesicht. Winter, Frühling, Sommer, Herbst. Das alles macht dich einmalig.“²⁰⁶

Dies mag auch der Grund dafür sein, wieso der Film mit den vier Jahreszeiten eingeleitet und damit beendet wird. Sie zeigen die Vielfältigkeit des Lebens, und dass man diese mit dem Körper zum Ausdruck bringen kann. Dies war auch immer Pinas Begehren – den Körper mit all seinen Facetten zu nutzen, um den Menschen etwas zu erzählen und Gefühle zu erzeugen.

Während sich das Ensemble am Anfang des Films noch im Theater bewegt, gehen sie am Ende einen Berg hinauf und in den Sonnenuntergang hinein. Der Marsch auf den Berg hat etwas von einem Neuanfang und neuer Hoffnung und vermittelt das Gefühl, dass es auch jetzt, nach Pina, noch weitergehen wird mit dem Ensemble.

²⁰⁵ Wehsarg, In: DVD *pina 3D*, 44:39-44:49.

²⁰⁶ Endicott, 2009, S. 42.

Ganz am Schluss ist dann ein Solo von Pina selbst in schwarz-weiß zu sehen. Es ist ein Ausschnitt aus dem Stück *Dazon*. Beim Verlassen der Bühne winkt sie und ihr Bild verblasst langsam. Die Leinwand, auf der diese Aufnahme gezeigt wurde, fährt hoch, man sieht die leere Bühne und hört: „Dance dance otherwise we are lost. Tanzt tanzt sonst sind wir verloren.“²⁰⁷

In den Soli haben die Tänzer die Möglichkeit von persönlichen Erfahrungen zu sprechen und Gefühle zu äußern. So ergänzen die Soli die vier Hauptstücke. Es wird nicht nur das Werk von Pina gezeigt, sondern auch viel von dem Verhältnis ihrer Tänzer zu ihr und der gemeinsamen Arbeit.

Auf der anderen Seite hat Wenders hier viel mehr Freiheiten in der Inszenierung. Er hat immer eine besondere Liebe zu Städten gehabt und hat in den Soli die Möglichkeit, Wuppertal mittanzten zu lassen. Die Soli lassen es außerdem zu, dass er auf seine Art die Geschichte von Pinas Kunst erzählen kann. Dass er sich schlussendlich dazu entschieden hat, die Kommentare der einzelnen Tänzer im Voice-over einzuspielen erscheint als sinnvoll. Vermutlich wären die alleinigen Bilder doch zu wenig für den Zuschauer gewesen.

4.4.6 Frauen und Männer – Liebesspiel oder Kampf?

Eine eindeutige Interpretation ihrer Stücke lehnt Pina ab. So hört sie es auch nicht gerne, wenn man behauptet, ein zentrales Thema sei die Erniedrigung der Frauen durch die Männer. Ihre Geschichten ließen auch immer eine zweite Sichtweise und Interpretation zu, sagt sie.²⁰⁸ Ebenfalls lehnt sie es ab, als eine Feministin bezeichnet zu werden.

„Ihr gehe es im Grunde nicht um die Emanzipation der Frau, sondern um die Emanzipation des Menschen, hat Pina Bausch gelegentlich gesagt; die Emanzipation der männlichen Hälfte der Menschheit sei mindestens so wichtig wie die Emanzipation der von ihr abhängig anderen – und sogar größeren – Menschheitshälfte. Trotzdem arbeitet die Choreographin auf der Bühne weiter an der Emanzipation der Frauen, stellt ihre Stücke Frauen und ihre Schicksale in den Mittelpunkt der szenischen Handlung – und zeigt auch, wie sie ihre Stellung in der Welt verbessern könnte.“²⁰⁹

²⁰⁷ Pina, In: DVD *pina 3D*, 1:35:27-1:35:33.

²⁰⁸ Vgl. Hoghe, 1986, S. 18.

²⁰⁹ Schmidt, 1998, S. 52.

Zwar ist die Beherrschung der Männer über die Frauen häufig präsent, in vielen ihrer Stücke geht es aber auch um die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau und die Unfähigkeit zu kommunizieren und zueinanderzufinden. Am deutlichsten wird dies im Film bei *Café Müller*. Hier geht es weniger um die Unterwerfung der Frau, als vielmehr um die Ohnmacht der Menschen und ihrer Beziehungen. Dies wird von einem ständigen Wechsel zwischen Liebesspiel und Liebeskampf begleitet.

„Der Versuch von Frauen und Männern, zueinanderzufinden die Unmöglichkeit, wirklich zueinanderzukommen – auch die Ersatzhandlungen, die Konventionen, die entleerten Rituale des Umgangs: Zärtlichkeit, in Brutalität umschlagend, Liebe, von Zwang, Gewalt und Unterdrückung begleitet, wilde Kopulationen, scheue Suche, Angst vor der Einsamkeit wie vor allzu großer Nähe und Intimität.“²¹⁰

Die Akteure irren in dem grauen Raum umher ohne zueinanderzufinden. Der einzige Mann, der die Augen offen hat, versucht den anderen zu helfen, sich in dem Café zu orientieren. Aber es gelingt ihm nicht richtig und seine Hilflosigkeit ist spürbar.

Als das Paar, gespielt von Aida Vainieri und Dominique Mercy, sich gegenübersteht, befinden sie sich in einem Kampf der Annäherung, den sie immer wieder zu verlieren scheinen. Sie umarmen sich, er hält sie und lässt sie wieder fallen. Sie können nicht kommunizieren und finden keine Lösung, während die Zeit unermüdlich voranschreitet. Im Hintergrund steht dabei immer die Angst enttäuscht zu werden, den Partner zu verlieren oder alleine zu sein. Dies drückt sich vor allem bei diesem Paar darin aus, dass sie sich aneinanderklammern und dann doch wieder wegstoßen – ein ewiges hin und her, das in Verzweiflung endet.

„Wenn man [...] zu beschreiben versucht, was die Werke der Choreographin zu vermitteln suchen und wie sie funktionieren, stößt man zunächst fast automatisch auf den Begriff der Angst. Die Angst als eines der Hauptprobleme dieser Zeit ist auch einer der wichtigsten Topoi im Schaffen der Pina Bausch. Es ist ihre eigene Angst und die Angst der Figuren, Angst, die lähmt und die aggressiv macht, Angst, sich zu entblößen und dann schutzlos ausgeliefert zu sein an ein Gegenüber, einen Partner, dessen Reaktionen man nicht trauen kann, weil er – wiederum aus Angst – vielleicht zuschlagen wird. Das Gegenstück dieser Angst ist der starke Wunsch geliebt zu werden“²¹¹

²¹⁰ Ebda., S. 54-55.

²¹¹ Ebda., S. 19.

Angst spielt auch bei *Le sacre du printemps* eine entscheidende Rolle. Hier wird die Unterwerfung der Frauen gegenüber den Männern deutlich. Mit dem Wissen, dass sie den Männern ausgeliefert sind, spiegelt sich die Angst in ihren Augen wider. Der auserwählte Mann hat die Macht und die Autorität ein Frühlingsopfer zu wählen. Während er emotionslos in der Mitte der Bühne steht, kommt eine Frau nach der anderen zu ihm und zeigt ihm das rote Kleid. Sie stellen sich wie Objekte vor und der auserwählte Mann darf schlussendlich ein Opfer wählen.

Eine Vorstellung des eigenen Körpers und der Person ist auch bei *Kontakthof* zu beobachten. Hier stellen die Geschlechter abwechselnd ihren eigenen Marktwert dar. Beide Gruppen reduzieren sich auf ihr Äußeres. Dabei werden Klischees sichtbar. Die Frauen zeigen sich alle in schönen Kleidern und die Männer in einheitlichen Anzügen. Es scheint, als gebe es keine Individuen mehr.

„Bausch nimmt die Schlagertexte, die die Frauen als Lustobjekte und billige Ausziehpüppchen erscheinen lassen, beim Wort. Ihre Tänzerinnen erscheinen als übertrieben zickige Individuen; die Männer sind als graue, fast uniforme Masse dagegengesetzt. Die sich nur zögernd entwickelnden Beziehungen zwischen den Geschlechtern entpuppen sich durchweg als Versuche, den Partner (die Partnerin) zu unterdrücken und die Oberhand über ihn zu gewinnen. Was als Gesellschaftstanz beginnt, entgleist rasch zu grotesken Ringkämpfen.“²¹²

Was am Anfang noch vorsichtig und zurückhaltend beginnt, endet in einem Kampf. Besonders die Szene, in der die Männer mit ihren Stühlen immer näher an die Frauen rücken und mit den Armen an ihnen herumreißen, erinnert daran, wie sich Männer animalisch auf ihre Beute werfen.²¹³

Als eine Steigerung erscheint dann jene Szene, in der mehrere Männer gleichzeitig an der Tänzerin Nazareth Panadero herumzerren und sie anfassen. Was noch relativ harmlos und ruhig beginnt, ähnlich einem Werben der Männer um diese Frau, endet in einer Misshandlung. Die Frau steht völlig hilflos und schutzlos auf der Bühne, während immer mehr Männer dazu kommen und an ihr reißen und sie am ganzen Körper betatschen. Dies ist „ein deutlicher Verweis der Bausch: auf die Situation der Frauen, die von Männern in bestimmte Klischees gepreßt, herrschenden Vorstellungen angepaßt und der eigenen Identität beraubt werden, nur noch Verpackungsobjekte sind.“²¹⁴

²¹² Ebda., S. 47.

²¹³ Vgl. DVD *pina 3D*, 48:37-49:28.

²¹⁴ Hoghe, 1986, S. 26.

In den Soli findet man sowohl Liebesannäherungen, Vertrauen und Halt, als auch den Kampf und den Hass zwischen den Geschlechtern. Das Solo von Ales Cucek und Tsai-Chin Yu ist sehr liebevoll und zärtlich. Er beginnt damit sie am Handgelenk zu küssen und sie dabei langsam im Kreis zu drehen. Er stellt sich schützend hinter sie, woraufhin sie sich innig umarmen. Danach rennt er weg und sie setzt sich.²¹⁵ In dieser Szene geht es weder um Drama noch um Unterdrückung. Die Situation zwischen dem Paar wirkt sehr vertraut und friedlich.

Vertraulich wirkt ebenfalls das Solo von Azusa Seyama. Sie steht frontal zur Kamera und anstatt ihrer Arme sind die eines muskulösen Mannes zu sehen. Dadurch, wie die zwei zueinander stehen und wie sie sich bewegen, sieht es so aus, als gehören die zwei starken Arme zu der Frau. Es scheint, als übertrage der Mann seine Kraft auf seine Partnerin. Dann hebt er sie hoch und lässt sie im Kreis fliegen. Er hält und beschützt sie und gibt ihr etwas von seiner Stärke ab.²¹⁶

Das Solo von Daphnes Kokkinos zeigt eine andere Beziehung zwischen den Geschlechtern. Diesmal sind es nicht die Frauen, die unterdrückt werden, sondern der Mann, der sich präsentiert und erniedrigt wird. Er rennt hektisch von einer zur anderen Frau und zeigt ihr jeweils den gleichen Tanz. Dieser wird jedes Mal davon unterbrochen, dass er seine Hose herunterzieht. Daraufhin bleibt er kurz stehen, schaut die Frau erwartungsvoll an, zieht sich wieder an und rennt zur nächsten. Die Frauen schauen währenddessen etwas verwundert, aber doch amüsiert. Am Ende seines Solos schlägt Kokkino seine Hände vors Gesicht und verlässt die Bühne, so als sei er verschämt über seinen Auftritt und darüber, dass ihn keiner ernst nimmt.²¹⁷

Wenders legt im Film ein besonderes Interesse auf die Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Schon als er *Café Müller* das erste Mal sah, war er beeindruckt davon, wie Pina mit diesem Thema umgeht: „Das war der Schock meines Lebens, sowas hatte ich

²¹⁵ Vgl. DVD *pina 3D*, 53:29-54:41.

²¹⁶ Vgl. ebda., 1:18:28-1:19:15.

²¹⁷ Vgl. ebda., 58:43-59:57.

noch nie gesehen. Wie jemand in 40 Minuten [...] mir mehr über Männer und Frauen erzählen konnte, ohne Worte, als die ganze Filmgeschichte. Das war mir ein Rätsel.²¹⁸ Wenders hat darauf geachtet, dass auch in den Soli die Beziehung der Geschlechter thematisiert wird. Es war stets ein wichtiges Thema in den Stücken von Pina und nimmt dementsprechend auch eine entscheidende Rolle im Film ein.

4.4.7 Elementares und natürliche Materialien

In Pinas Stücken findet man viele natürliche Materialien. Neben den Elementen sind beispielsweise auch Zweige, Nelken und Blätter zu sehen. Wenders hat darauf in dem Film nicht verzichtet. Besonders der Torf in *Le sacre du printemps* und das Wasser mit dem Steinbrocken in *Vollmond* sind auffällig. Aber auch in den Soli ist das Natürliche stets präsent. Neben Wind und Erde sind auch Bäume und Berge zu sehen.

Pina sagte selber, dass sie eine besondere Zuneigung zu natürlichen Dinge habe: „Ich finde das schön, so wirkliche Sachen auf der Bühne – Erde, Laub, Wasser.“²¹⁹ Dies verleiht ihren Stücken etwas Wirkliches und Pures, das auf den Ursprung des Menschen zurück geht.

„Ihre Stücke: auch Stücke über die Lust am Umgang mit wirklichen Sachen, über die Lust, sich wirklich auszusetzen und wirkliche Erfahrungen zu machen – ohne Angst, naß zu werden.“²²⁰

In *Vollmond* besteht das Bühnenbild im Großen und Ganzen nur aus Elementen. Die gesamte Bühne ist schwarz und leer und in der Mitte steht ein großer Felsbrocken neben einem Wassergraben. Die Stärke des Regens passt sich das ganze Stück über immer der Dramatik und dem Tempo an. Mal regnet es gar nicht und besonders am Ende, beim Höhepunkt des Stücks, gibt es einen extremen Regenschauer.

Die Tänzer bauen zudem die Elemente in ihren Tanz ein. Sie steigen auf den Felsen, räkeln sich im Wasser oder schmeißen das Wasser gegen den Felsbrocken.

²¹⁸ Filmmagazin Celluloid, 2011, 05:43-05:58.

²¹⁹ Bausch zitiert nach Hoghe, 1986, S. 34.

²²⁰ Hoghe, 1986, S. 34.

„Pina waren die Elemente immer ganz wichtig – ob das nun Sand war, Erde, Steine, Wasser. Irgendwie gab es auch plötzlich Eisberge und Felsen auf der Bühne. Wenn man dann tanzt, gibt es Widerstände – man muss entweder gegen durch oder darüber.“²²¹

Die Elemente tanzen mit den Tänzern und können ihre Bewegungen beeinflussen. Dies ist auch besonders auffällig bei *Le sacre du printemps*. Der Torf musste das ganze Stück über feucht gehalten werden, damit die Bühne nicht in einer einzigen Staubwolke verschwand. Durch den nassen Torf, sind die Bewegungen schwerer und die Tänzer müssen mehr Kraft aufbringen. Gleichzeitig zeichnen sich ihre Bewegungen auf dem Boden ab und „die anfänglich glatte Fläche ist am Ende ein wüster Kampfplatz“²²². Während der Boden zu Beginn noch eben und glatt ist, sieht man die wilden Spuren später, die den Kampf auf dem Feld widerspiegeln. Das Material „beeinflusst direkt die Bewegungen, verleiht ihnen eine erdhafte Schwere und zeichnet die Spuren des brachialen Opferrituals auf.“²²³

Gleichzeitig hinterlässt der Torf Spuren auf den Tänzern. Ihre Gesichter sind verschmiert und ihre Kleider verschmutzt. Das Material hinterlässt Zeichen auf dem gesamten Körper. Das liegt auch daran, dass die Akteure mit dem Material spielen. Sie räkeln sich leidenschaftlich und sehr körperlich auf dem Boden. Dabei lassen sie den Torf durch ihre Finger gleiten und versuchen ihn mit jeder Faser ihres Körpers zu spüren.

„Der Kontakt zum Boden, das Einwurzeln in die Erde, ist etwas sehr Charakteristisches. Das bezieht sich für mich auch auf eine symbolische Ebene: Ich muss mich mit meiner Erde, meinen Wurzeln im Sinne meiner Herkunft verbinden.“²²⁴

Erde spielt auch an späterer Stelle im Film bei dem Solo von Barbara Kaufmann und Mechthild Großmann eine besondere Rolle. Kaufmann räkelt sich auf dem Boden, was fast wie ein Kampf aussieht. Dabei schüttet Großmann mit einer Schaufel Erde auf sie. Kaufmann berührt die Erde und versucht dabei auf allen Vieren weiter nach vorne zu kommen. Aus irgendeinem Grund kommt sie aber nicht voran. Es scheint, als würde sie etwas aufhalten oder die Erde sie sogar zu Boden drücken.²²⁵

²²¹ Behr, In: DVD *pina 3D*, 1:23:14-1:23:35.

²²² Servos, 2008, S. 41.

²²³ Ebda..

²²⁴ Klein, 2007 [1], S. 79.

²²⁵ Vgl. DVD *pina 3D*, 1:30:40-1:31:27.

Zum Ende des Stücks taucht immer wieder Clémentine Deluy auf, die einen Baum auf dem Rücken trägt. Es ist der Baum, der auch in Pinas letztem Stück, *Como el mosquito en la piedra*, eine Rolle spielt. Der Titel bedeutet nebenbei: *Wie Moos auf einem Stein* – auch hier wird wieder deutlich, dass die natürlichen Materialien wichtig für Pina waren. Der Baum kann mehrere Bedeutungen haben. Auf der einen Seite stehen Bäume für die Unendlichkeit des Lebens und für den Ursprung von Leben. Dass er auf der anderen Seite ein Teil aus Pinas letztem Stück ist und nun am Ende vom Film immer wieder zu sehen ist, kann bedeuten, dass Pina auch weiterhin präsent sein wird. Deluy trägt diesen Baum, wie das Ensemble auch Pinas Stücke weitertragen wird.

Am Ende des Films geht das gesamte Ensemble auf den Berg hinauf. Auch hier sind wieder Erde, Felsen und Wind präsent. Dabei tanzen sie, wie zu Beginn, die vier Jahreszeiten.

Bis zuletzt wird immer wieder auf die Elemente und andere natürliche Materialien Bezug genommen. Dies versprüht eine ganz bestimmte Atmosphäre – viel Energie, Leben und Unendlichkeit. Wenders hat in dem Film darauf geachtet, dass auch in den Soli die Elemente präsent sind. Immer wieder tauchen Wasser und Erde auf und auch andere natürliche Materialien wie Steine und Blumen sind immer wieder anwesend.

4.4.8 Raum und Zeit

Wenders bemüht sich im Film *pina 3D* um Authentizität und die Darstellung der Wirklichkeit. Aber natürlich ist klar, dass der Film inszeniert ist und Raum und Zeit genauso wie die Darstellung der Personen, überdacht und angeordnet sind.

„In diesem Spiel zwischen den Personen und den Dingen in Raum und Zeit gibt es im Kinofilm allerdings nichts, was nicht fiktiv zusammengesetzt, bewusst gestaltet ist. Alles ist inszeniert, vor der Kamera für die Kamera angeordnet. Nur tun viele Filme so, als seien ihre inszenierten Arrangements nicht erfunden, sondern gefunden: als seien sie als etwas Zufälliges, Nicht-inszeniertes, als etwas Reales zu sehen.“²²⁶

²²⁶ Grob, Norbert, „Intermedialität des Sehens – Bildinzenierungen. Was ist es, was die Kamera selber schafft? Sieben Hinweise zum filmischen point of view“, In: Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hg), *Theater und Bild*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 161-174, hier: 167.

Die Funktion der Kamera ist es, die Bilder technisch an das Publikum weiterzugeben. Im Film *pina 3D* nimmt sie hierbei noch eine besondere Funktion ein, da sie die Bilder im dreidimensionalen Raum abbildet. Neben dieser Aufgabe „strukturiert [die Kamera] das erzählte Geschehen im Film.“²²⁷ Das heißt, dass die Kamera nicht nur die technische Komponente auszeichnet, sondern auch den Blick im Raum führt.

„Als Erzähler erfüllt die Kamera eine doppelte Funktion: Sie stellt – als Apparatur – die Filmbilder technisch her, vollzieht damit die Komposition der Bilder in der Einheit von Abbild und Blick. Und zugleich konstituiert sie – als strategische Instanz – die Form dieses Blicks: die Art und Weise, wie alles zu sehen ist. Dabei entwickelt sich in den Bildern zugleich eine Einstellung gegenüber dem Sichtbaren.“²²⁸

In diesem Zusammenhang ist der filmische point of view zu nennen. Dieser führt dazu, dass unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Geschehnisse oder Details gerichtet wird, die wir aus dem Publikum vielleicht nicht wahrnehmen würden. Er „sorgt nicht nur für Ordnung im Raum, in der Zeit und im Modus, er regelt [...] auch und vor allem die Lenkung des Interesses an den Konflikten, Figuren und Dingen.“²²⁹ Gerade bei *Le sacre du printemps* wird deutlich, wie die Kamera den Blick des Zuschauers leitet. Durch den Teleskopkran ist die Kamera immer sehr nah an den Tänzern dran. In der Szene, in der die Frauen sich mit dem Arm in den Unterleib stoßen, als ob es ein Dolch wäre, ist die Kamera so positioniert, dass die Tänzerinnen immer mehr auf einen zukommen. Die Gruppe der Männer steht dabei räumlich abgewandt vom Publikum und auch die Kamera legt den Fokus auf die Tänzerinnen.²³⁰

Auch bei Szenen, wo die Bewegungen nicht so dynamisch und raumeinnehmend sind, wird der Blick geleitet. So wird dies besonders beim Solo von Lutz Förster deutlich.²³¹ Er steht alleine auf der Bühne auf einer Stelle, während alles um ihn herum schwarz ist. Seine Impulse im Tanz gehen immer von den Händen aus und daraufhin bewegen sich ein oder mehrere Körperteile. Man sieht ihn teilweise in der Totalen, wodurch man einen Blick auf den gesamten Körper hat. Dann wiederum zeigt die Kamera nur ein Detail von seinem Körper. Man sieht seine Hände, wie sie gegen den Arm schnipsen oder sei-

²²⁷ Ebda., S. 163.

²²⁸ Ebda., S. 162.

²²⁹ Ebda., S. 174.

²³⁰ Vgl. DVD *pina 3D*, 07:29-08:06.

²³¹ Vgl. ebda., 39:57-41:03.

ne Finger, wie sie auf den Beinen auf und ab laufen. Die Kamera bestimmt worauf unser Fokus liegt. Dabei bedient sich die Kamera viele Schnitte. Teilweise folgt sie aber auch den Bewegungen und fährt mit.

Sowohl bei dynamischen Stücken wie *Le sacre du printemps*, als auch bei ruhigen Sequenzen, wie manchen Soli, wird deutlich wie die Kamera unseren Blick auf die jeweiligen Handlungen lenkt.

„Im Raum schafft der filmische Blick einen Rahmen (zwischen Total und Detail), der das Verhältnis der Dinge zueinander bestimmt, die unterschiedlichen Perspektiven integriert und zugleich die gleitenden Unterschiede in den Bewegungen der Kamera anfügt: zwischen Stillstand und Rasanz. Der point of view bündelt also die verschiedenen Ebenen im Raum, d.h. er konkretisiert die Handlungen im Raum und formt zugleich die Sicht auf diese Handlungen. Er regelt damit die Ordnung im Sichtbaren und formuliert zugleich eine Haltung gegenüber diesem Sichtbaren.“²³²

Die Kamera bestimmt, wie wir den Raum sehen. Dadurch nimmt sie auch eine interpretierende Haltung ein. Tsai-Chin Yu rennt in ihrem Solo von der Kamera weg in eine Ecke des Raumes. An ihrer Hüfte ist ein Seil festgebunden. Wir sehen nicht, wo das andere Ende des Seils ist, sondern nur, dass die Tänzerin wegrennt und versucht sich vom Seil zu lösen. Die Kamera steht dabei so, dass wir ihr Gesicht nicht sehen können. Sie rennt von einer Ecke des Raumes in die andere und der filmische Blick fährt bei dieser Bewegung tatenlos mit und beobachtet dies. Dadurch wird ein Gefühl von Verzweiflung und Hilflosigkeit ausgelöst. Man weiß nicht, wovor sie wegrennt oder was sie festhält. Die Kamera scheint dies nur unbeteiligt zu beobachten.²³³

Auffällig im Film ist ebenfalls der häufige Wechsel der Perspektive zwischen dem Zuschauerraum und mitten in das Bühnengeschehen hinein. Manchmal ist man so tief in der Handlung drinnen, weil man den Tänzern so nah ist, dass man aus einer Art Trance gerissen wird, wenn man plötzlich wieder die Hinterköpfe der Zuschauer sieht. Die Kamera zwingt einen so wieder zur Distanz. Interessant ist hierbei auch der Raum im Raum, wenn dem Ensemble altes Filmmaterial von Pina gezeigt wird. Man sieht einen Film im Film den sich die Tänzer anschauen.²³⁴ Man hat so das Gefühl, als wollten die Tänzer sich im Kollektiv an Pina erinnern und an gemeinsame Zeiten zurückdenken. Dadurch,

²³² Grob, 2009, S. 173.

²³³ Vgl. DVD *pina 3D*, 1:28:37-1:29:58.

²³⁴ Vgl. ebda., 1:00:00-1:00:46.

dass wir durch den filmischen point of view nur die Hinterköpfe sehen, bekommen wir wieder eine Distanz und fühlen uns nicht komplett zugehörig.

„Im Film ist es die Kamera, die den point of view artikuliert, der wiederum dem Erzählten seine Ordnung unterlegt, indem er den Bildern die räumliche Tiefe und Dauer, die Distanz und die Bewegung, den Standpunkt und den Blickwinkel gibt. Die Kamera fungiert als Erzähler, indem sie alles neu ordnet.“²³⁵

Aber nicht nur im Raum unterliegt der Zuschauer der Ordnung der Kamera. Sie gibt ebenfalls das Verhältnis zur Zeit vor. So kann die Kamera Geschehnisse durch Beschleunigungen, Slow Motion und Schnitte stark beeinflussen.

Im Film *pina 3D* wird teilweise stark zwischen den Zeiten gesprungen. Während man sich gerade noch mit im Stück *Kontakthof* befindet, schaut man sich plötzlich alte Aufnahmen von Pina an. Man ist auf einmal in einem ganz anderen Raum zu einer anderen Zeit.

Bei *Kontakthof* sind die Schnitte zwischen dem Ensemble, den Senioren und den Teenagern sehr auffällig. Dabei wird zwar die gleiche Szene gezeigt, aber zwischen den Darstellern gewechselt. Alle Männer stehen in einer Reihe und präsentieren ihren Marktwert. Die Kamera folgt diesem Geschehen und fährt langsam von der einen zur anderen Seite. Immer wieder gibt es dabei Schnitte und das Bild wechselt von dem Ensemble zu den Senioren und wieder zu den Teenagern.²³⁶ So wird ständig zwischen den Zeiten gewechselt. Gleichzeitig wird auch zwischen den Generationen gewechselt, was ebenfalls ein Wechsel der Zeit ist.

„Jeder Film manipuliert Raum und Zeit, und jeder Bearbeitungsprozess und jeder Schnittprozess an einem herkömmlichen Film tut das ja auch. Ich glaub aber, daß unser Zeitgefühl, unser Raumgefühl sich verändert hat in den letzten zehn, zwanzig Jahren. Wir reisen anders, wir sind anders gewohnt zu sehen, wir sehen viel schneller.“²³⁷

Im Film sehen wir auch, was man im Theater nie miterleben würde, die Vorbereitungen zu *Le sacre du printemps*. Der Zuschauer ist Teil der Vorläufe für das Stück und kriegt zum Beispiel zu sehen, wie der Torf auf die Bühne ausgeschüttet wird. Dies wirkt allerdings nicht befremdlich. Vielmehr trägt dieser Vorgang dazu bei, dass der Zuschauer

²³⁵ Grob, 2009, S. 162.

²³⁶ Vgl. DVD *pina 3D*, 47:28-47:47.

²³⁷ Jansen, Peter, 1992, S. 85.

das Stück besser versteht und den Aufwand bemerkt, mit dem Pinas Stücke verbunden sind.

Nicht zu vergessen in diesem Zusammenhang sind auch die vielen Soli der Tänzer, die immer wieder eingeblendet werden. Keines der vier Hauptstücke sieht man, ohne dass es durch Soli unterbrochen wird. Meistens werden diese eingeblendet, wenn gerade der Fokus auf einen der Tänzer im Stück liegt. Dann gibt es einen Schnitt und dieser Tänzer wird durch das Solo besser vorgestellt. Hierdurch kommt es auch häufig vor, dass man von der Bühne plötzlich nach draußen ins Freie transportiert wird. Der Zuschauer ist somit immer großen Sprüngen, was Raum und Zeit angeht, ausgesetzt. Befindet er sich gerade noch im Theater, sitzt er plötzlich in der Schwebebahn. So werden viele unterschiedliche Perspektiven gezeigt. Die ganz traditionellen Bühnenaufnahmen, werden in Kontrast gesetzt zu den Außenaufnahmen, die an den unterschiedlichsten Orten in Wuppertal und Umgebung gedreht wurden.

„Film: Das ist die Möglichkeit, Äußeres in Bewegung zu zeigen, das Äußere, wie es sich selbst bewegt und wie es in Bewegung gebracht wird durch die fliegende, fahrende, schwenkende Kamera. Film: Das ist die Möglichkeit, Äußeres in ständig wechselnden Blicken, Distanzen, Standorten zu zeigen. Das Äußere erhält dadurch eine konkrete Form im Raum: im Verhältnis von oben und unten, rechts und links, in der Entfernung und in der Tiefe.“²³⁸

Wenders schafft es so, Pina aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln zu präsentieren. Während man nur selten alte Aufnahmen von ihr selber sieht, springt er doch häufig von Aufnahmen im Theater zu Soli im Freien oder anderen Räumen. Die Stadt Wuppertal hat so die Möglichkeit im Stück mitzutanzten.

Es werden vielfältige Blickwinkel auf Pinas Arbeit ermöglicht und das Ensemble hat die Gelegenheit, durch die Aufnahmen im Freien, ihr Können und ihre Emotionen nicht nur auf der Bühne zu präsentieren, sondern ihnen einen passenden Raum zu schaffen, der ihren Ausdruck untermalt.

²³⁸ Grob, 2009, S. 161-162.

4.4.9 Die Titelmusik

Musik hat im Film stets eine wichtige Funktion. Töne bringen Bilder immer in einen gewissen Kontext. Um die Funktion von Musik zu überprüfen, hat Wenders in seiner Anfangszeit auf eine Landschaftseinstellung unterschiedliche Musik laufen lassen. Das Bild bekam jedes Mal einen anderen Sinn und erzählte jedes Mal etwas anderes. Häufig ergebe sich durch die Musik etwas Drittes.²³⁹

„Mit Musik und Bildern, das ist eine eigenartige Beziehung. Das fantastische ist ja, dass wenn die zusammen kommen, Musik und Bilder, dass das eigentlich keine Addition ist, sondern dass da ein Drittes entsteht, was mehr ist von beidem. Wenn das eine oder das andere zu kräftig ist, entsteht weniger als die Summe von beidem. Es gibt genügend Beispiele, wo viel zu viel Musik drauf ist, wo Musik überinterpretiert, erklärt, das Bild wesentlich schwerer macht oder letzten Endes überflüssig macht. Musik muss auch, wenn es mit Bildern gut zusammen gehen will, auch luftig bleiben und durchsichtig bleiben und aufpassen, dass sie nicht interpretiert.“²⁴⁰

Im Film *Pina* hat Wenders selbst nicht viel Spielraum, was die Musik angeht. Beim Zeigen der Stücke, verwendet er dieselbe Musik, die auch im Original zur Choreographie lief. Da es sich bei den Soli der Tänzer ebenfalls häufig um Passagen aus Stücken handelt, ist auch hier die Musik vorgegeben. Die Titelmusik konnte Wenders andererseits frei auswählen. Dieses Lied hat er repräsentativ für den Film *pina 3D* und somit auch für *Pina* selbst gewählt.

Eine Titelmusik ist sehr charakteristisch für einen Film. Man hört sie in der Regel im Trailer und eventuell auch im Menü der DVD, im Abspann des Films oder bei diversen Beiträgen im Radio und Fernsehen über den Film. Wenders hat sich für *Lillies of the Valley* von Jun Miyake²⁴¹ entschieden.

Dass er ein Jazzlied ausgewählt hat, wundert in Anbetracht der charakteristischen Ähnlichkeit zwischen Jazzmusik und Pinas Tanztheater nicht. Beide Formen wollen sich einer strengen Kategorisierung entziehen und streben nach künstlerischer Freiheit.

Nach dem deutschen Jazzkritiker, Joachim-Ernst Berendt, zeichnet sich Jazz durch drei Punkte aus.

²³⁹ Vgl. Filmmagazin Celluloid, 2011, 15:02-16:13.

²⁴⁰ Ebda., 14:02-15:00.

²⁴¹ Miyake, Jun, „Lillies of the valley“, In: *pina Soundtrack*, Audio CD, Wenders Music 2011, Deutschland.

- „1. durch ein besonderes Verhältnis zur Zeit [...].
2. durch eine Spontanität und Vitalität des musikalischen Ausdrucks, bei der die Improvisation eine Rolle spielt.
3. durch eine Tonbildung bzw. Phrasierungsweise, in der sich die Individualität des einzelnen Musikers zu erkennen gibt.“²⁴²

Dies sind alles Punkte, die sich auch auf das Tanztheater von Pina übertragen lassen. Besonders die Vitalität und Individualität des einzelnen Künstlers spielen in Pinas Theater eine große Rolle.

Lillies of the Valley ist ein unvorhersehbares und aufweckendes Stück. Es hat keinen Höhepunkt und man meint keinen richtigen Anfang oder Ende heraushören zu können. Es ist wie Pinas Tanztheater ungewiss und fernab von jeder Linearität. Das Stück wechselt stets von Dur-Tonarten, die wir als harmonisch empfinden und Mol-Tonarten, die sich disharmonisch anfühlen. Dieser Wechsel mit den dazu kommenden Dissonanzen, führt zu einer andauernden Änderung der Stimmung und den damit verbundenen Gefühlen.

Außerdem kann man das Stück als unruhig beschreiben. Zum einen spielen die beiden Kontrabässe von Anfang bis Ende fast durchgehend die gleichen Klänge – dies wirkt fast schon wie ein Marsch, der unaufhörlich voranschreitet. Zum anderen kommt im Laufe des Stücks immer wieder ein Instrument hinzu. Dadurch wird eine Art von Nervosität ausgelöst. Der Zuhörer weiß nicht, was ihn erwartet. Dass es keinen Höhepunkt in dem Lied gibt, verstärkt die Unruhe noch.

Allen Instrumenten werden unterschiedliche Eigenschaften zugeschrieben. Der Klang wirkt hierbei „immer als ein Vermittler, über den Sinn und Empfindungen hergestellt werden.“²⁴³

In dem Lied sind mehrere Saiteninstrumente zu hören. Die zwei Kontrabässe, die man zu Beginn schon wahrnimmt, ziehen sich fast durchgehend durch das gesamte Stück.

²⁴² Berendt, Joachim Ernst zitiert nach o.A., <http://www.jazzclublife.at/Seiten/WasIstJazz.htm>, Zugriff: 17.07.2012.

²⁴³ Pavis, Patrice, „Intermedialität des Sehens – Bildinszenierungen. Medien auf der Bühne“, In: Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hg), *Theater und Bild*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 115-130, hier: S. 117.

Ab 00:16 setzt eine Western Gitarre ein und ab 00:39 eine E-Gitarre. Später ab 01:20 spielen auch Geigen, deren Klang allerdings stark im Studio bearbeitet wurde.

Saiteninstrumente zählen neben den Flöten zu den ältesten Instrumenten. Mit ihnen wird vor allem Gemütlichkeit und Coolness assoziiert. Der Kontrabass, der sehr charakteristisch für das Lied ist, wird im Jazz meist gezupft und „kann [...] unerwartet lebendig wirken, vor allem als *walking bass*“²⁴⁴. Mit der Western Gitarre verbindet man des Weiteren „Western, Natur, Landleben oder Pfadfinder-Romantik“²⁴⁵. Dies ist ganz ähnlich zu der Geige, die viel Romantik versprüht. Genauso wie mit leidenschaftlichen Küssen, wird die Geige ebenfalls mit romantischen Städten wie Paris oder Venedig assoziiert.

Im Gegensatz dazu wird die E-Gitarre mit „Rockmusik [...] Dynamik, Power und, je nach Spielweise, Aggressivität“²⁴⁶ in Zusammenhang gebracht.

Neben den Kontrabässen, die sehr herausstechen, fällt auch sofort das Klavier auf. Dieses ist für die Melodie in dem Lied verantwortlich. Das Klavier ist weder klassisch noch versprüht es ein Gefühl von Nachtleben, was für die Frühzeit des Jazz typisch war. Das Tasteninstrument verleiht dem Stück eher eine Spur von Leichtigkeit und Romantik.

Die Snaredrums des Schlagzeugs geben den Rhythmus vor. Dieser ist konstant und schreitet das ganze Stück monoton voran. Die Snaredrums werden nicht umsonst oft mit dem „Militär“²⁴⁷ in Zusammenhang gebracht.

Durch die elektronischen Klänge, die im Stück nach und nach dazu kommen, klingt das sonst so jazzige Lied, moderner. Die Klänge werden verzogen, so dass sie an einen alten Computer oder ein Telefon erinnern. Die Klänge wirken etwas befremdlich. Die Unruhe und Ungewissheit wird dadurch erhöht.

Die Eigenschaften, die man mit den Instrumenten assoziiert, lassen sich gut mit den Charakteristika des Tanztheaters vereinbaren. In beiden Fällen wird der Zuschauer im Ungewissen gelassen. Er weiß nicht, was auf ihn zukommt und kann den weiteren Ablauf des Stücks nur schwer erahnen. Der Wechsel zwischen Leichtigkeit und Romantik hin zu Aggressivität, Dynamik und Verwirrtheit ist auch in Pinas Stücken immer wieder

²⁴⁴ Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher*, 2. erweiterte Auflage, Heidelberg: dpunkt 2008, S. 49.

²⁴⁵ Ebda., S. 49.

²⁴⁶ Ebda..

²⁴⁷ Ebda., S. 58.

zu finden. Die Turbulenz des Lebens, der Kampf und die Gewissheit, dass es aber immer weiter geht, spiegeln sich in der Musik wieder. Genauso wenig, wie Pina in ihrem Theater Dinge aufklären oder beantworten möchte, macht es auch dieses Musikstück nicht. Es weckt Emotionen und unterschiedliche Arten von Gefühlen und zeigt damit Dinge auf, ohne ein Ende zu präsentieren.

Es gibt viele unterschiedliche Bezeichnungsarten um zu beschreiben, wie sich Bild und Ton aufeinander beziehen. Eine davon ist die Unterscheidung zwischen

1. Playing the action
2. Playing against the action
3. Playing the subtext.²⁴⁸

Bei „playing the action“ werden „die offensichtlichen Vorgänge und Emotionen einer Geschichte musikalisch“²⁴⁹ direkt dargestellt. Wenn also eine traurige Szene gezeigt wird, wird diese mit trauriger Musik unterlegt. Wenn sich gerade ein Paar küsst, hört man romantische Klänge. Die Filmmusik reflektiert also in dem Moment die gezeigte Szene.

Im Gegensatz dazu, wird bei „playing against the action“ mit der Musik etwas anderes suggeriert, als gezeigt wird. In diesem Fall wird zum Beispiel bei einer spannenden Szene mit ruhiger Musik kontrapunktiert. In dieser Methode liegt ein hohes Potenzial an Manipulation.²⁵⁰

Bei „playing the subtext“ wird eine neutrale Szene durch die Musik interpretiert. Durch die Emotionen, die durch die Musik ausgelöst werden, soll eine Grundstimmung bei dem Publikum hervorgerufen werden. Sie sollen dadurch die Szene in den richtigen Zusammenhang bringen und eine Person zum Beispiel als sympathisch empfinden.²⁵¹

Wenn man nun die Musik von Jun Miyake in Beziehung zu dem Trailer²⁵² setzen möchte fällt auf, dass die Musik mit der Handlung spielt. Anders als das Lied, beginnt der Trailer mit einem Frauenchor. Er klingt etwas düster und unheimlich. Das Bild ist

²⁴⁸ Vgl. Weidinger, Andreas, *Filmmusik*, Konstanz: UVK 2006, S. 14.

²⁴⁹ Ebda., S. 15.

²⁵⁰ Vgl. ebda., S. 17-18.

²⁵¹ Vgl. ebda., S. 18-19.

²⁵² o.A., „Trailer“, In: Pina. Ein Film für Pina Bausch von Wim Wenders, <http://www.pina-film.de/de/trailer.html>, Zugriff: 11.06.2012.

schwarz und in weißer Schrift wird eingeblendet: „ist es Tanz?“. Daraufhin folgt ein Ausschnitt aus *Le sacre du printemps*. Auf schwarzem Hintergrund steht anschließend: „ist es Theater?“ und die Szene aus *Kontakthof*, in der die Männer an der Frau zerren ist zu sehen. Die 3. Frage, die dann gestellt wird ist: „oder einfach nur Leben?“ und ein Solo wird gezeigt, wo die Tänzerin Ruth Amarante sich steif nach vorne in die Arme von Andrey Berezin fallen lässt. Mit diesem Impuls beginnt die Musik von Miyake.²⁵³ Man hört die Kontrabässe, wie sie konstant den gleichen „Marsch“ spielen. Dabei werden immer wieder Ausschnitte aus dem Film gezeigt. Schlagworte wie „Leben“ und „Liebe“, die eingeblendet werden, sollen die Bilder in einen Kontext bringen. Die Musik unterstreicht diese Substantive. Die Western-Gitarre betont das Lebensgefühl, das ausgedrückt werden soll. Dabei sieht man einen Tänzer auf den Berg rennen und wild mit dem ganzen Körper tanzen. Das Klavier unterstreicht die Romantik des Liebespaars, das unter der Schwebebahn steht. So zieht es sich den ganzen Trailer weiter. Es werden Wörter eingeblendet, die zu den gezeigten Filmausschnitten passen. Dabei sind die Klänge von Miyake zu hören, die die hervorgerufenen Emotionen der Bilder unterstützen.

Zwischen 00:39 und 00:47 ändert sich der Klang des Liedes. Das Klavier und die Kontrabässe hören auf zu spielen. Dafür sind in erster Linie die elektronischen Klänge zu hören. Die Worte „Freude“, „Verzweiflung“ und „Versöhnung“ werden eingeblendet, mit jeweils passenden Soli der Tänzer. Der Bruch zwischen Freude, dann zur Verzweiflung und wieder zur Versöhnung, spiegelt die Klänge der Musik wieder. Man weiß nicht, was einen erwartet und worauf man sich bei dem Film einstellen soll. Die gleichen Klänge sind auch wieder zu hören, wenn der Text eingeblendet wird: „ein Film für PINA BAUSCH von WIM WENDERS“²⁵⁴. Der Zuschauer soll ahnungslos und ohne zu wissen wohin der Film führt ins Kino gehen. Der Film wird ihn dann, wie die Musik, in viele unterschiedliche Gefühlslagen versetzen.

Wenders scheint sich eindeutig für „playing the action“ entschieden zu haben. Dabei hat er darauf geachtet, dass die Musik nicht zu viel interpretiert, sondern lediglich untermalt. Der Zuschauer soll nicht zu viel in die Stücke oder das Lied hineininterpretieren,

²⁵³ Vgl. ebda., 00:00-00:15.

²⁵⁴ Ebda., 01:08-01:12.

sondern sich lediglich von den Emotionen und Gefühlen leiten lassen und gespannt sein, was als nächstes kommt.

Genau wie der Film und der Trailer, folgt die Titelmusik keiner Linearität oder Vorhersehbarkeit.

5 Schlusswort

Ziel dieser Arbeit war es das Verhältnis von Wenders und Pina im Film *pina 3D* zu erläutern. Dabei sollte besonders beobachtet werden, was Wenders zeigt und wie er sich selber einbringt. Tritt er als Autorenfilmer zurück? Interpretiert er oder ist der Film eine Hommage?

Die Filmanalyse zeigt, dass Wenders zwar nicht als Autorenfilmer zurücktritt, aber er in *pina 3D* auch keine interpretative Rolle einnimmt. Der Film ist ein Geschenk an Pina von Wenders und dem Ensemble. Dabei wollen sie einen Eindruck von Pinas Kunst vermitteln und die Möglichkeit geben ihre Arbeit besser zu verstehen. Im gesamten Film zeigt er Pinas Arbeit so, wie sie es sich selbst gewünscht hat. Niemand interpretiert ihre Arbeit und auch ihre Biographie steht nicht im Vordergrund. Es geht alleine um das Ensemble und um Pinas Tanztheater. Dabei zeigt Wenders die Vielfältigkeit ihrer Kunst und stellt sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln vor. Szenen aus ihren vier Hauptstücken präsentieren in erster Linie ihr Tanztheater und ihre Werke. Dabei hat Wenders darauf geachtet, Stücke aus unterschiedlichen Epochen ihrer Arbeit und aus unterschiedlichen Stilrichtungen zu wählen. *Café Müller* ist das bekannteste Stück von Pina und besonders wichtig für ihre Karriere, da es das einzige Stück von ihr ist, in dem sie selber die Hauptrolle gespielt hat. Viele Elemente, die sie in ihren Arbeiten immer wieder aufgegriffen hat, sind hier zu finden. Die Unmöglichkeit der Gesellschaft zu kommunizieren und die Probleme eines Paares zueinanderzufinden hat Wenders hier im Film besonders herausgestellt. *Le sacre du printemps* ist ein sehr klassisches Stück von Pina. Hier wird im Gegensatz zu vielen anderen Choreographien von ihr durchgehend getanzt. In der Darstellung von *Kontakthof* hat Wenders besonders die Einzigartigkeit der drei Unterschiedlichen Inszenierungen mit dem Ensemble, den Jugendlichen und den Senioren herausgestellt. Durch die Kameraführung und Schnittabfolge im Film, werden die unterschiedlichen Gefühle, die mit den verschiedenen Inszenierungen einhergehen deutlich dargestellt. *Vollmond* nutzt Wenders um ein aktuelles Stück von Pina zu zeigen. Die Handlung ist nicht leicht zu erschließen. Es scheint mehr, als würde sich das Werk aus mehreren Bausteinen zusammen setzen. Dass die Soli der Tänzer nicht unabhängig vom Stück auftauchen, sondern Teile von *Vollmond* sind, unterstützt diese

These noch. *Vollmond* ist sehr modern und besticht vor allem durch den Einbezug der elementaren Stoffe.

Obwohl die Stücke so unterschiedlich sind, lässt sich trotzdem ein einheitliches Bild erkennen. Bestimmte Themen, wie die Beziehungen zwischen den Menschen, sei es nun ein Kampf oder eine Liebesbeziehung, sind immer präsent in Pinas Stücken. Es wird deutlich, dass sie versucht Menschen, so wie sie sind, darzustellen. Die einzelnen Ensemblemitglieder haben dabei immer auch selbst die Möglichkeit sich auszudrücken. Pina selber sieht und hört man nur selten. Es gibt zwar ein paar wenige alte Aufnahmen von ihr im Film, aber diese nehmen nicht viel Raum ein. Neben den Hauptstücken sind auch die Soli der Tänzer von Bedeutung. Hier hat das Ensemble die Möglichkeit für Pina zu sprechen und ihr Tanztheater zu zeigen. Die Künstler zeigen dabei unterschiedliche Facetten von Pinas Tanztheater und erzählen auch viel über sie als Choreographin und ihrer Arbeitsmethode. Die Stadt Wuppertal wird dabei immer wieder mit einbezogen. Wenders schafft durch die Darstellung vier ihrer Stücke und den Soli ein umfangreiches Bild von Pinas Tanztheater zu vermitteln.

Wenders fungiert nach wie vor als Autorenfilmer. Er sagt selber: „Man kann sich nicht distanzieren von dem, was man zeigt.“²⁵⁵. Seine Bewunderung für Pinas Arbeit und ihre Person wird immer wieder deutlich. Außerdem nimmt er sich als Autorenfilmer künstlerische Freiheiten heraus. So baut er zum Beispiel bei *Le sacre du printemps* einen Gegenschuss ein, obwohl es eigentlich geplant war, die Position des Zuschauers zu wahren und bei *Kontakthof* Freeze Frames. Auch bei den Soli arbeitet er freier – arrangiert sie szenischer und an unterschiedlichen Plätzen. Besonders hier werden Parallelen zu älteren Arbeiten von ihm deutlich.

Zusammenfassend muss man aber sagen, dass Wenders als ein Medium auftritt. Er versucht Pinas Wünsche zu wahren und interpretiert ihre Stücke nicht. Besonders bei den vier Hauptstücken im Film hält er sich sehr an die ursprünglichen Inszenierungen. Selbst in der kommentierten Fassung des Films, beschreibt Wenders lediglich, wie der Dreh stattfand und wie es zu dem Film kam. Teilweise redet er auch über seine eigenen Gefühle und Eindrücke, doch nie versucht er, Pinas Arbeit zu erklären.

²⁵⁵ Jansen, 1992, S. 78.

Ein anderes Ergebnis dieser Arbeit sind die künstlerischen Grundsätze, die sowohl Wenders als auch Pina vertreten. Beide wollen die Wahrheit zeigen und den Menschen so, wie er wirklich ist. Wenders tut dies mit Hilfe von Bildern in seinen Filmen und Pina mittels ihrer Tänzer und deren Bewegungen. Und auch in ihrer Arbeitsweise gibt es Parallelen. Pina hatte immer ein besonderes Verhältnis zu ihrem Ensemble. Sie legte Wert darauf, dass sie sich im Tanz selber ausdrückten und keine Rolle spielten. Wenders arbeitet ähnlich. Er sucht stets den Menschen hinter dem Akteur. Außerdem achtet er darauf, besonders in seinen Dokumentarfilmen, Dinge zu zeigen und mit Leuten zu arbeiten, die er schätzt und die er bewundert. Seine Bewunderung für Pina bringt er im Film als stiller Beobachter zum Ausdruck, ohne von Pinas Arbeit und ihrem Tanztheater abzulenken.

6 Anhang

6.1 Bibliographie

Bohm, Hark, „Ein Wim ging durch die Felder: Die Jungfilmer und der Filmverlag der Autoren“, In: Behrens, Volker (Hg), *Man of plenty. Wim Wenders*, Marburg: Schüren 2005, S. 11-22.

Booklet, *pina 3D*, Regie: Wim Wenders, Blue-Ray Disc, Neue Road Movies, 2011, Deutschland 2011.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007

Distelmeyer, Jan/Werdich, Nora Johanna u.a., „Eroberung der Realität – 3D und André Bazin. Eine Einleitung“, In: Distelmeyer, Jan/Werdich, Nora Johanna (Hg) u.a, *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 7-15.

Endicott, Jo Ann, *Warten auf Pina*, Leipzig: Henschel 2009.

Grafe, Frieda, „Lob auf Wim Wenders“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 7-14.

Grob, Norbert (Hg), *Nouvelle Vague*, Mainz: Bender 2006.

Grob, Norbert, „Intermedialität des Sehens – Bildinzenierungen. Was ist es, was die Kamera selber schafft? Sieben Hinweise zum filmischen point of view“, In: Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hg), *Theater und Bild*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 161-174.

Grob, Norbert, *Wenders*, Berlin: Spiess 1991.

Günzel, Stephan, „Das Verlangen nach Tiefe – Zur Geschichte und Ästhetik von 3D-Bildern“, In: Distelmeyer, Jan/Werdich, Nora Johanna (Hg) u.a, *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 67-97.

Gut, Tanja, „Das Wahrnehmen einer Bewegung“, Interview mit Wim Wenders, In: Wenders, Wim, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verl. der Autoren 1992, S. 37-56.

Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994.

Hoghe, Raimund, *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Jansen, Peter W., „Interview mit Wim Wenders“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 65-102.

Kaar, Georg, *Komik im Tanztheater der Pina Bausch. Darstellung eines Phänomens im Werk der Choreografin anhand zweier Stücke aus ihrem Spätwerk: Nur du (1996) und Der Fensterputzer (1997)*, Diplomarbeit, Wien: 2005.

Karoß, Sabine/Welzin, Leonore (Hg), *Tanz Politik Identität*, Hamburg: Lit 2001.

Klein, Gabriele, „Die Performanz des Rituals. Gabriele Klein im Gespräch mit Gitta Barthel“, Interview mit Gitta Barthel, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007 [1], S. 75-81.

Klein, Gabriele, „Seit dreizehn Jahren auf einer Reise. Gabriele Klein im Gespräch mit Stephan Brinkmann“, Interview mit Stephan Brinkmann, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007 [2], S. 133-138.

Knaller, Susanne/Müller, Harro, „Einleitung. Authentizität und kein Ende“, In: Knaller, Susanne/Müller, Harro (Hg), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm 2006, S. 7-16.

Kolditz, Stefan, „Summer in the City“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 116-123.

Kreimeier, Klaus, „Die Welt ein Filmatelier“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 15-42.

Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher*, 2. erweiterte Auflage, Heidelberg: dpunkt 2008.

Mohn, Bina Elisabeth, „Kamera Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung“, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 173-194.

Pavis, Patrice, „Intermedialität des Sehens – Bildinszenierungen. Medien auf der Bühne“, In: Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hg), *Theater und Bild*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 115-130.

Pflaum, Hans Günther/Prinzler, Hans Helmut, *Film in der Bundesrepublik Deutschland: Der neue deutsche Film. Herkunft. Gegenwärtige Situation*. München/Wien: Hanser 1979.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002.

Ranze, Michael, „Maßgeschneidert: Die Dokumentarfilme von Wim Wenders“, In: Behrens, Volker (Hg), *Man of plenty. Wim Wenders*, Marburg: Schüren 2005, S. 45-68.

Schmidt, Jochen, *Tanzen gegen die Angst. Pina Bausch*, Düsseldorf/München: Econ & List 1998.

Servos, Norbert, *Pina Bausch. Tanztheater*, 2. Erweiterte Auflage, München: Kieser 2008.

Siegmund, Gerald, „Rot und Tot. Der Körper als Fragezeichen in Pina Bausch *Le Sacre du Printemps*“, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 59-71.

Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München: Beck 1998.

Turner, Christina, „Prekäre physische Zone: Reflexion zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*“, In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, Band 4, Bielefeld: Transcript 2007, S. 47-58.

Visarius, Karsten, „Das Versagen der Sprache“, In: Grafe, Frieda et al, *Wim Wenders*, München/Wien: Hanser 1992, S. 43-64.

Weidinger, Andreas, *Filmmusik*, Konstanz: UVK 2006.

Internetquellen:

Baasner, Rainer, „Einleitung in die Epoche der Romantik“, *Literaturkritik. Geschichte Theorie Praxis*,

<https://www.phf.uni-rostock.de/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/start.htm?institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/Epochen/ee.htm>, Zugriff: 16.05.2012.

Brauerhoch, Annette, *Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?*, http://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/mw/Brauerhoch/downloads/Der_Autorenfilm.pdf, Zugriff: 20.03.2012.

Heller, Heinz B., „Dokumentarfilm“, *LM Film*, http://www.franzreichle.ch/images/3pdfs_kurs/tx-dokumentarfilm.pdf, Zugriff: 16.03.2012.

Höltgen, Stefan, *Schnittstellen – Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm*, <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1761/1761.pdf> 2009, Zugriff: 19.06.2012, (Orig. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn, Fachbereich Philosophie).

Hölzl, Gebhard, „Interview. Wim Wenders über Pina“, Interview mit Wim Wenders, *BR Bayerisches Fernsehen*, <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/kino-kino/wim-wenders-pina-interview100.html>, 14.12.2011, Zugriff: 11.06.2012.

o. A., „1963-1974 Unruhige Jahre: Neuer deutscher Film“, *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, <http://www.hdg.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/KontinuitaetUndWandel/UnruhigeJahre/neuerDeutscherFilm.html>, Zugriff: 02.04.2012.

o.A., <http://www.jazzclublife.at/Seiten/WasIstJazz.htm>, Zugriff: 17.07.2012.

o. A., „Tokyo Ga“, *Wim Wenders. the official site*, http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/tokyoga/tokyoga.htm, Zugriff: 25.05.2012.

o. A.: „Wim Wenders Bibliographie“, <http://www.dontcomeknocking.com/deutsch/director/wim-wenders-bio-print.html>, Zugriff: 25.05.2012.

Schmidt, Erwin M., „Über 3D. 3D-Producer Erwin M. Schmidt über den Produktionsprozess. Neue Möglichkeiten mit digitaler 3D-Technik“, Interview mit Wim Wenders, *Pina. Ein Film für Pina Bausch von Wim Wenders*, <http://www.pina-film.de/de/ueber-3D.html>, Zugriff: 22.06.2012.

Vogelmann, Daniel, „Nouvelle Vague“, *movie-college.de*, http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/nouvelle_vague.htm, Zugriff: 22.03.2012.

Wenders, Wim, „Wim Wenders über Pina Bausch. Erfinderin einer neuen Kunst“, *Pina. Ein Film für Pina Bausch von Wim Wenders*, <http://www.pina-film.de/>, Zugriff: 11.06.2012.

Filmquellen:

Filmmagazin Celluloid, „WIM WENDERS Interview PINA // 2011 HD“, Interview mit Wim Wenders, *YouTube*, http://www.youtube.com/watch?v=rvsWg4_b9zI, 30.03.11, Zugriff: 26.06.12.

o.A., „Trailer“, *Pina. Ein Film für Pina Bausch von Wim Wenders*, <http://www.pina-film.de/de/trailer.html>, Zugriff: 11.06.2012.

Pina 3D, Regie: Wim Wenders, DVD-Video, Neue Road Movies, 2011, Deutschland 2011.

Diskographie:

Miyake, Jun, „Lillies of the valley“, In: *pina Soundtrack*, Audio CD, Wenders Music 2011, Deutschland.

6.2 Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen sind Screenshots aus dem Film *pina 3D*.

Abbildung 1: Der Gegenschuss bei <i>Le sacre du printemps</i>	39
Abbildung 2: Der Anführer wählt das Frühlingsopfer	45
Abbildung 3: Ein Mann führt das Paar wieder zusammen.....	51
Abbildung 4: Hier das Ensemble - Die Männer zerren an der Frau.....	57
Abbildung 5: Der Höhepunkt des Stücks mit dem Solo von Stanzak.....	63

(Anmerkung: Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. CL)

6.3 Danksagung

Diese Arbeit war nur durch die Unterstützung und Hilfe vieler Dritter möglich, bei denen ich mich herzlich bedanken möchte.

Zu aller erst sind meine Eltern, Stefano Ledda und Claudia Ledda, zu nennen, die mir das Studium überhaupt erst ermöglicht haben und mich immer ermutigt haben meinen Weg zu gehen.

Prof. Dr. Christian Schulte möchte ich danken, für die sehr kompetente und herzliche Betreuung. Trotz vieler Diplomanden, hat er mich immer bestmöglich unterstützt und in Krisenmomenten wieder beruhigt und zum weiterschreiben motiviert.

Ebenfalls danken möchte ich Christian Meyer, Eliana Wessel, Nikolai Serda und Mijke Breepoel, die mir durch ihr fachliches Verständnis in Gesprächen geholfen haben.

Vielen Dank auch an Merle Hafemann und Sebastian Dörrenberg, die sich die Zeit genommen haben den Film zu schauen und die Arbeit Korrektur zu lesen.

Ein besonderer Dank geht an meinen Freund David Hoeder, der parallel an seiner Masterarbeit saß und mich die ganze Zeit über liebevoll mitgezogen, motiviert und unterstützt hat.

6.4 Abstract deutsch

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Autorenfilmer Wim Wenders und der 2009 verstorbenen Pina Bausch und dem daraus entstandenen Film *pina 3D*. Es handelt sich hierbei um einen Dokumentarfilm, bei dem Wenders sowohl die Rolle des Regisseurs, des Drehbuchautors und des Produzenten übernommen hat und somit eine tragende Rolle bei der Entwicklung des Films spielt. Dadurch erfährt man in *pina 3D* nicht nur viel über Pina und ihr Ensemble, sondern auch über die Arbeit von Wenders. So betont er auch selber immer wieder, dass er von seinen Filmen und den Themen, die er behandelt nicht zu trennen ist.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Frage, wie und was Wenders im Film über Pina zeigt. Fungiert er dabei als Medium oder nimmt er eine interpretative Haltung ein?

Um dies zu untersuchen, setzt sich der erste Teil der Arbeit mit der Arbeit von Wim Wenders und Pina Bausch auseinander. Im zweiten Teil geht es dann um den Film, in dem vorerst die 3D-Technik untersucht wird. Dabei wird sowohl auf die technische Perspektive, als auch auf die künstlerische Komponente des 3D-Films Bezug genommen. Technische Assistenten, die beim Film *pina 3D* mitgewirkt haben dienen hierbei als wichtige Quelle. Daraufhin folgt eine ausführliche Filmanalyse, bei der vorerst auf die vier Hauptwerke im Stück *Le sacre du printemps*, *Café Müller*, *Kontakthof* und *Vollmond* eingegangen wird. Neben diesen Stücken ist der Film von den Soli der Tänzer geprägt, die daraufhin analysiert werden. In den Soli haben alle Tänzer des Ensembles die Möglichkeit, Gedanken oder Erinnerungen über Pina mitzuteilen. Dabei besteht ein Solo immer aus einem Tanz und einer Close-up Aufnahme des jeweiligen Tänzers, mit einem Kommentar von ihm im Voice-over. Eine abschließende Eingliederung des Raum/Zeit Verhältnisses und der Musik, soll die Analyse abrunden.

6.5 Abstract english

The work presented is concerned with the auteur Wim Wenders and Pina Bausch, who died 2009, and the subsequent film *pina 3D*. This is a documentary film, in which Wenders is not only the director, but also the screenplay writer and the producer. Hence Wenders is key player in the development of this film. Thus we learn a lot, not only about Pina and her ensemble, but also about the work of Wenders in *pina 3D*. He also emphasizes himself time and again that he is not to be separated from his films and the themes he presents.

The focus of the work is the question of how and what Wenders shows in the film about Pina. Does he act as a medium or does he occupy an interpretive stance?

To investigate this, first part of the work focuses on the general work of Wim Wenders and Pina Bausch. The second part focuses on the film in which the 3D-technology will initially be investigated. In doing so it refers to the technical perspective, as well as to the artistic component of the 3D-film. Technicians, who have worked in the film *pina 3D*, serve as an important source. A detailed analysis of the film follows, starting with elaborating on the four major works in the play *Le sacre du printemps*, *Café Müller*, *Kontakthof* und *Vollmond*. In addition to these pieces, the film is dominated by the solos of the dancers, which are analyzed afterwards. In the solos, all the dancers have the opportunity to share thoughts or memories about Pina. A solo always consists of a dance and a close-up shot of each dancer, with a commentary by him in the voice-over. A final integration of the space/time relationship and the music will sound off the analysis.

6.6 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Christina Ledda
 Geburtsdatum: 11.03.1988
 Geburtsort: Wuppertal, Deutschland
 Staatsangehörigkeit: Deutschland

Ausbildungsweg:

02/2013 – 06/2013 **ERASMUS in Salamanca, Spanien**
 seit 10/2009 **Universität Wien, Österreich**
 Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaften
 Praxisfelder: PR, Werbung und Kommunikationsforschung
 Abschluss: Bachelor (voraussichtlich 02/2014)

seit 03/2008 **Universität Wien, Österreich**
 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaften
 Vordiplom: 10/2010
 Diplomarbeitsthema: Wim Wenders und der Film *pina* 3D

07/2004 - 10/2004 **Instituto de Santa Ana in Córdoba, Argentinien**
 Schüleraustausch

08/1997 - 06/2007 **Röntgen-Gymnasium in Remscheid, Deutschland**
 Abschluss: Allgemeine Hochschulreife

Berufserfahrung:

06/2011 **Werbeagentur Fessler Schmidbauer in Wien, Österreich**
 03/2011 – 05/2011 **PR-Agentur 24/7 relations in Wien, Österreich**
 02/2010 **Radio RSG in Solingen, Deutschland**
 08/2007 - 12/2007 **Oerlikon Barmag in Remscheid, Deutschland**